MILAN KAŠANIN
DJURDJE BOŠKOVIĆ
PAVLE MIJOVIĆ

LE MONASTERE DE

ŽIČA

HISTOIRE
ARCHITECTURE
PEINTURE

BEOGRAD, 1969

МИЛАН КАШАНИН
ЂУРЂЕ БОШКОВИЋ
ПАВЛЕ МИЈОВИЋ

·ЖИЧА·

ИСТОРИЈА
АРХИТЕКТУРА
СЛИКАРСТВО

БЕОГРАД, 1969

УРЕДНИК
МИХАИЛО МАЛЕТИЋ

скенирао
Теодор Анагност

ИЗДАВАЧ
НОВИНСКО-ИЗДАВАЧКО ПРЕДУЗЕЋЕ „КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ"
БЕОГРАД, ФРАНЦУСКА 7

МИЛАН КАШАНИН

МАНАСТИР ЖИЧА

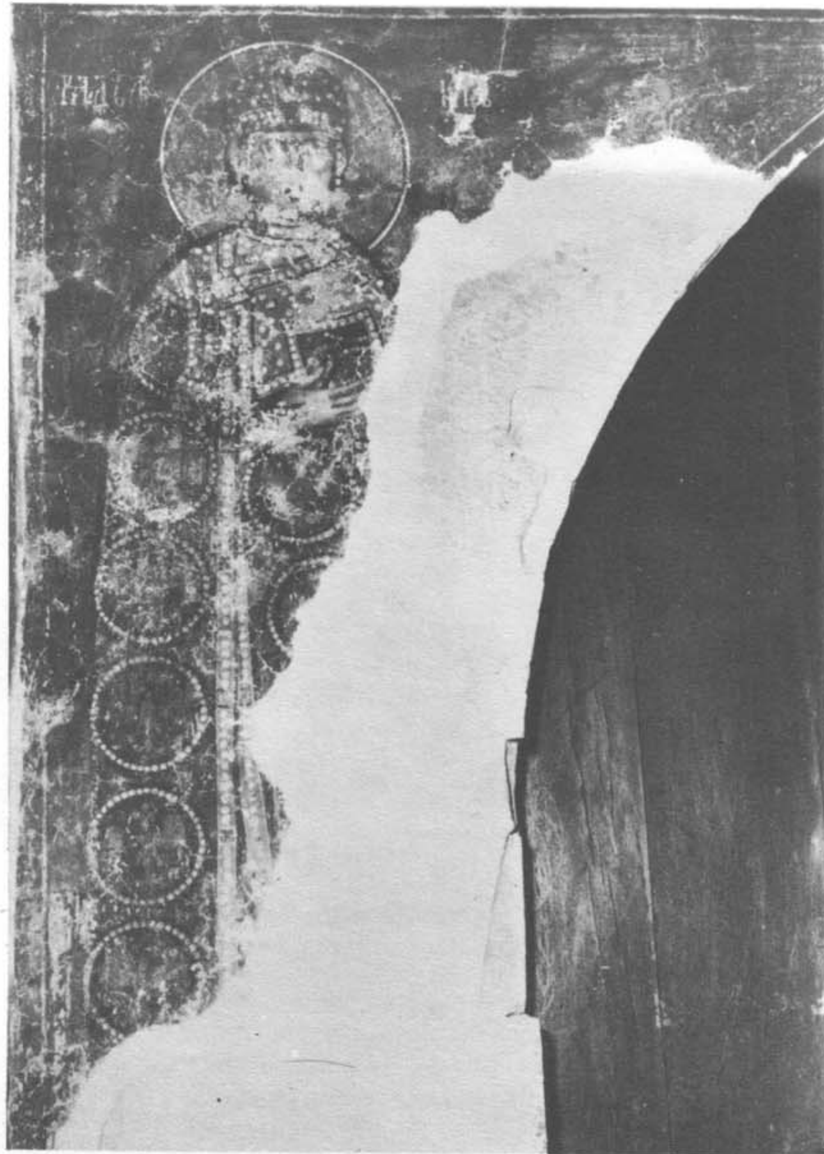
Наши манастири су обично чувени по личности свога оснивача или по лепоти уметничких дела, — Сопоћани по фрескама, Грачаница по архитектури свога храма, Дечани по мраморним скулптурама, Раваница по кнезу Лазару. Само Жича је постала чувена по нечему другом, — по томе што се у њој налазило седиште архиепископа српске цркве и што су се ту крунисали краљеви из куће Немањића.

Подигнута у пределу у коме се састају Ибар и Морава, Жича се и географским положајем одвајала од других манастира. Ни једна краљевска задужбина није се у држави Немањића налазила северније од ње, — требало је да независна српска архиепископија буде подједнако удаљена и од византијског Цариграда и од латинскога Рима. Напротив, с црквеним и градским насељима у српским земљама, разграната мрежа путева је везивала Жичу у свим правцима.

И својим топографским обележјем Жича се разликовала од већине наших манастира. Са равне терасе на којој се, као на пиједесталу, дижу манастирске грађевине, пружа се један од најширих и најплеменитијих видика у Србији, — поглед на пространу моравску долину окружену брдима, пуну села и заселака, засејаних поља и воћњака. У ведрини и светлости жичког предела нема ничега испосничког, нити мистичног. То није место за пустињаке, него за велике прелате цркве.

Природа у којој лежи Жича није само лепа, — у лепој природи су подигнути сви наши стари манастири; она је и богата; економски разлози нису били мање пресудни од разлога безбедности да се ту оснује архиепископија. Већ само име, Жича, говори о крају који је богат житом. Он је богат и виноградима, воћем, ливадама, шумама. Колико локалитет толико околина има изглед великог властелинства.

У оснивачкој повељи манастира Жиче, исписаној на зидовима у простору испод куле цркве Светог Спаса, стоји да ту повељу издаје Стефан, првовенчани краљ све српске земље, Диоклитије, Травуније, Далмације и Захумља, с прворођеним сином Радославом, својим наследником.[1] Два наша средњовековна писца, монах Доментијан и монах Теодосије, додају да је Првовенчани краљ основао Жичу у заједници са својим братом, потоњим архиепископом Савом.[2] Тад је Сава, као архимандрит, живео у манастиру Студеници, у коју је, 1208, из Хиландара, пренео мошти свог оца Симеона Немање, и у којој је, његовим старањем, 1209, живописана Богородичина црква. Убрзо потом почела је и изградња Жиче.



КРАЉ РАДОСЛАВ. ФРЕСКА У ПОРТИКУ СПАСОВЕ ЦРКВЕ У ЖИЧИ

LE ROI RADOSLAV. FRESQUE DANS LE PORTIQUE DE L'ÉGLISE DE SAUVER À ŽIČA

KING RADOSLAV. FRESCO IN THE PORCH OF THE CHURCH ST. SAVIOUR AT ŽIČA

Да ли је Стефан, подижући Жичу, имао намеру да њена Спасова црква буде његов маузолеј? Надгробне цркве наших владара из куће Немањића не налазе се, као Жича, у равници и на раскрсници; оне су одреда удаљене од путева и од света. И све су оне озидане од мрамора или од камена и обогаћене декоративном пластиком; Спасова црква у Жичи, грађена у нередовном смењивању камених квадера и опеке, споља је била омалтерисана и без скулпторских украса. Првовенчани краљ, када је умро, није био сахрањен у Жичи, него у Студеници. Жича је основана с недвосмисленом намером наведеном у ктиторској повељи: да буде седиште архиепископије, где ће се крунисати краљеви и постављати архиепископи српске цркве.[3]

За десет година, колико је, по прилици, трајало грађење и живописање Жиче, у унутрашњем и спољашњем животу немањићке државе одиграла су се два пресудна историјска догађаја. Дотада, Стефан је био само велики жупан, Сава само архимандрит манастира под јурисдикцијом византијске архиепископије у Охриду, — по тадањем схватању, краљевство је обележје државности, а архиепископија обележје црквене аутокефалности. У другој деценији XIII века, Стефан и Сава су сву своју активност упутили у два правца, ка проглашењу краљевине и ка добијању независности српске православне цркве. Остварење оба та циља било је везано за Жичу, — у Жичи је велики жупан Стефан крунисан за краља, у Жичи је Сава столовао као први српски архиепископ. Њихови успеси били су омогућени променама до којих је дошло у суседном свету.

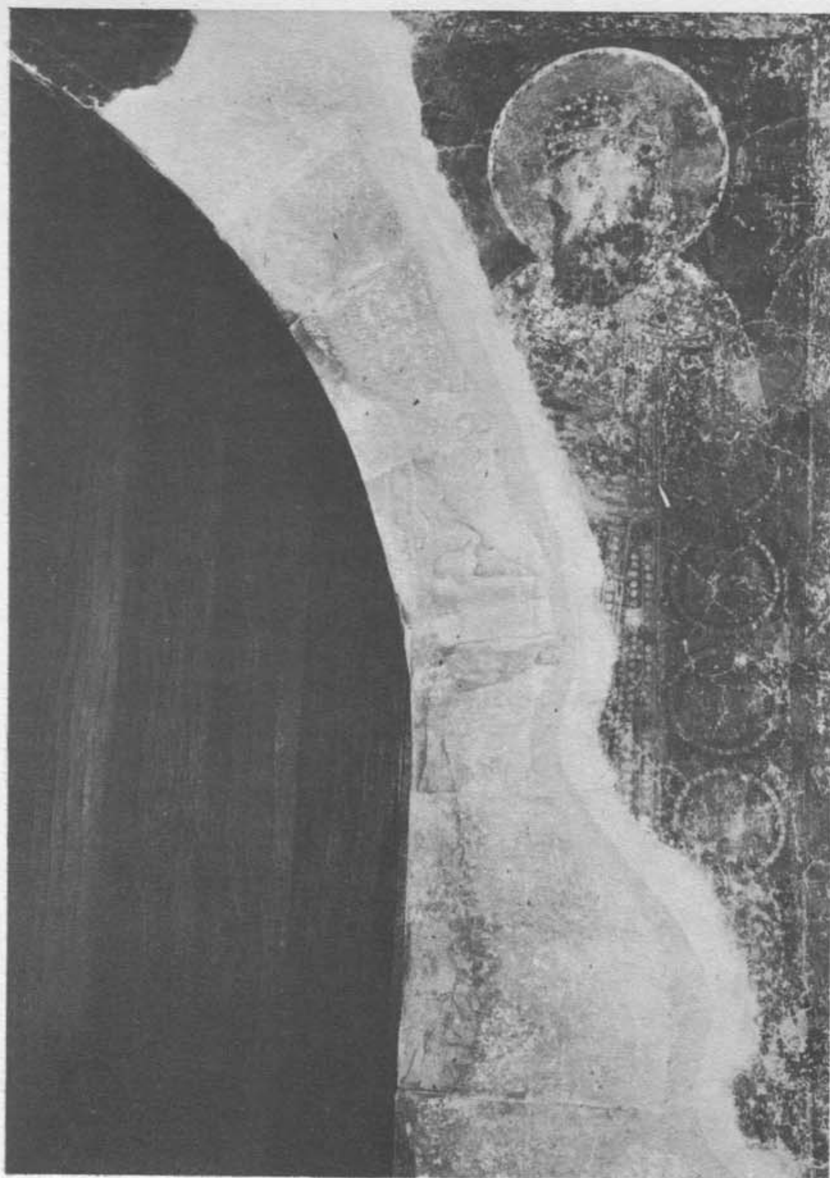
Пад Цариграда у латинске руке и дробљење византијског царства приморали су великог жупана Стефана да напусти пријатељство с Византијом и потражи ослонац на Западу. Растављен од своје жене Евдокије, која је била кћи византијског цара Алексија III, он се оженио Аном, унуком венецијанског дужда Енрика Дандола, вође коалиције латинских држава, и већ тиме ушао у орбит интереса западне Европе. После једног ранијег, неуспелог покушаја да добије краљевску круну од папе из Рима, сад је успео, и папски легат га је, не зна се где, у јесен 1217, крунисао за краља.[4]

Стефаново прилажење римској цркви била је политичка игра, која је имала да помогне остварењу супротнога циља. Истих тих година, 1216—1217, кад је Стефан добијао круну од католичког Рима, увелико се дограђивала у његовој земљи православна Жича. За то време, Сава се склонио у Хиландар у Свету Гору, одакле је, 1219, отишао у Никеју, да испослује независност српске православне цркве и, по повратку кући, крунише Стефана у Спасовој цркви у Жичи, као православног краља.[5] Као што је једном добро речено, српска дипломатија средњег века није нигде показала већу вештину него

што је показала у стварању српског краљевства.[6]

Никејски цар Теодор I Ласкар и патријарх Манојло имали су не један разлог да изађу у сусрет Савиној жељи да српска црква буде независна, а Сава посвећен за архиепископа. Учвршћивали су на тај начин православље у Србији, чији се владар дао крунисати круном добијеном од папе из Рима; стицали су потпору у противстављању експанзији Латина и латинске цркве; налазили су савезника у борби са епирском државом и охридском архиепископијом за првенство и за наслеђе византијског царства.[7] Византијски двор у Никеји и српски у Расу нису били туђи један другом: Теодор I Ласкар и краљ Стефан били су пашенози. Кад је стигао у Никеју, Сава је онде затекао своју бившу снају Евдокију, која је, по свој прилици, присуствовала његовом посвећивању и имала прилику да говори с њиме о својој деци, коју је оставила у Србији, о своме сину Радославу и о кћери Комнени.[8] По сведочењу Савиних биографа, цар Теодор је у Сави гледао колико пријатеља толико владарског сина и будућег поглавара цркве. За време бављења Савина у Никеји, призивао га је често себи, примао га са почастима, одликовао га и тиме што је разговарао с њим насамо. Оног дана — прича исти биограф даље — кад је патријарх Манојло посветио Саву за архиепископа, цар Теодор је начинио празник у држави, делећи дарове народу и одликујући високо свештенство. Угледајући се на цара, васељенски патријарх је радо виђао Саву у своме двору и на растанку га обдарио својим сопственим жезлом, патријарашким ризама и мазгама с пурпурним седлом.[9] И једна случајност је утицала да Савино посвећење буде врло свечано: у позну јесен те године — 1219 — у Никеји се био окупио велики број великодостојника православне цркве, који су тамо имали да držе 1220. године сабор.[10] Превазилазећи границе успеха националне државе и цркве, Савино освећење у Никеји имало је међународни значај.

Осетив се повређен у својим правима, охридски архиепископ Димитрије Хоматијан упутио је, маја 1220, Сави писмо, у коме је оспоравао легалност његовог посвећења за



КРАЉ СТЕФАН ПРВОВЕНЧАНИ. ФРЕСКА У ПОРТИКУ СПАСОВЕ ЦРКВЕ У ЖИЧИ
LE ROI STEFAN LE PREMIERCOURONNÉ. FRESQUE DANS LE PORTIQUE DE L'ÉGLISE DE SAUVEUR À ŽIČA
KING STEFAN THE FIRST CROWNED. FRESCO IN THE PORCH OF THE CHURCH ST. SAVIOUR AT ŽIČA

архиепископа и независности српске цркве.[11] Писмо је имао да однесе и усмено образложи скопски епископ Јован. Да ли је Сава одговорио на писмо, не зна се, али охридски архиепископ није ни после мировао: он се, 1222—1223, жалио на Савино посвећење васељенском патријарху Герману. Не обзирући се на протесте, који су остали без последица, Сава се дао на организовање цркве.

У средњовековној Србији — зна се — управљање црквом био је један од најважнијих и најодговорнијих послова у држави, а положај који је заузимао поглавар цркве долазио одмах после краљевског. Титула ко-

ју је носио архиепископ српски била је слична титули коју је носио владар: По милости Божјој архиепископ свих српских и поморских земаља.[12] Његов избор био је врло важан и његова личност тражена међу најрепрезентативнијим личностима монашкога реда. Први архиепископ, Сава I, био је владарев син; после њега је још један архиепископ, Сава II, био из куће Немањића; с малим изузетком, сви архиепископи и патријарси за време наше државне самосталности били су властеоски синови; такође слично владарима, поглавари цркве редовно су портретисани по катедралама подигнутим и живописаним за њихова живота; на фрескама у цркви св. Ахилија у Моравицама — данашњем Ариљу, — као пандан поворци владара стоји поворка дотадашњих српских архиепископа. После своје смрти, архиепископи су, као и владари, добијали своје биографије, а неки проглашавани и за светитеље. Са губљењем наше државне независности, црквени поглавари су у знатној мери преузимали улогу владара.

Међу првим пословима које је архиепископ Сава имао да уради по повратку из Никеје било је довршење Жиче. „Црква велика, али још не беше исписана", каже један његов биограф,[13] а други, да се Сава, већ првих дана по доласку, договарао с братом, краљем Стефаном, шта треба „за завршетак свете велике архиепископије, коју од почетка зачеше са великом љубављу"[14]

Свакако је живописање Спасове цркве изведено по Савиним замислима, као што је по његовим замислима изведено и њено грађење. Обадва су посла била велика, али је било велико и Савино искуство. Још пре доласка Немањина у Свету Гору (1196), Сава је дао, веома млад, сазидати у манастиру Ватопеду цркву Богоридичину, цркву св. Јована Златоустог и Преображења Спасова, затим цркву на граду Зигу, цркву и ћелију у Кареји, са оцем Немањом манастир Хиландар, поручивао живопис у манастиру Просфори, обновио и живописао манастир Ксиропотам,[15] имао прилике да види величанствене грађевине и прекрасне мозаике, фреске и иконе у Цариграду, у Никеји, у Светој Гори, у Солуну, а непосредно пред подизање Жиче да гледа на раду тако изврсне уметнике као што су били они који су с њиме у договору сликали фреске у Богородичиној цркви у Студеници.[16] Пошто се Сава вратио из Никеје крајем 1219, фреске у Спасовој цркви у Жичи су рађене од пролећа до зиме 1220. Оне су свакако биле готове до 20 маја 1221, кад је Сава у њој крунисао Стефана за краља.[17]

Један биограф Савин, Теодосије, тврди да је Сава при подизању Жиче „довео са собом из Константинова града мраморнике и сликаре".[18] Други биограф његов, Доментијан, који је старији од Теодосија и његов извор, не зна ништа о њима. Уистину, Сава није могао повести са собом из Цариграда мраморнике и сликаре већ и стога што је он, 1219, био у Никеји, а не у Цариграду, и што се вратио у Србију преко Свете Горе и Солуна, а не Цариграда. Уколико је он тражио цариградске сликаре за Жичу, нашао их је на другом месту, нама непознатом. И није их одмах повео са собом, јер се при повратку задржавао у Светој Гори и Солуну. Сликари су могли стићи за њим у Србију тек с пролећа 1220; они нису ни могли радити фреске зими. У сваком случају, у Спасовој цркви у Жичи, која је озидана од обичнога камена и опеке и споља била омалтерисана, није било великог посла за „мраморнике". Чак и кад би се претпоставило да је она имала на западној фасади монументалан портал са скулптурама које су временом уништене, њих нису могли радити мраморници из Константинова града: крајем 1219, када је требало да архиепископ Сава те мраморнике тобож доведе, Спасова црква је била увелико озидана, и за израду портала је било доцкан, — портали се раде на почетку, не на крају зидања једне цркве. Архиепископска Жича и није таква величанствена грађевина да су за њено подизање морали бити тражени мајстори на страни. Са структуром од произвољне алтернације притесаног пешчара и опеке, она је од ретких монументалних цркава у нас која је споља омалтерисана; у Немањиним задужбинама XII века — св. Николе у Топлици, св. Ђорђа у Расу и Богородичине цркве у Студеници — материјал за зидање, камен и мрамор, био је одабранији. За израду скулпторских радова на Спасовој

СПАСОВА ЦРКВА У ЖИЧИ
L'EGLISE DE SAUVEUR A ŽICA
CHURCH OF THE SAVIOUR AT ŽICA

цркви — ако их је било — Сави нису били потребни мраморници из далеког Цариграда, где се монументални портали нису ни радили; он је мраморнике могао наћи и код куће, као што их је — изврсних — нашао Стефан Немања кад је градио Богородичину цркву у Студеници. Архитектонске врлине Спасове цркве нису у грандиозним димензијама, него у правилним пропорцијама; и њена лепота није у драгоценом материјалу, него у срећном решењу унутрашњег простора и хармоничности класичних облика. Подиг-

нута не у граду, већ у природи, и не на јавном тргу, већ у манастирском кругу, она је сазидана ради тога да буде сакрално место где се посвећују владари и црквене старешине и столују архиепископи, а не да буде покрајинска катедрала у којој се окупљају велике масе верних.

У кубету Богородичине цркве у Студеници има запис из кога се чита да се Сава трудио око живописања те цркве, — у Жичи, ако је таквог записа било, њега више нема. У Жичи није очувано ни толико фресака да би се видело у пуној мери колики и какав је био Савин утицај на њихов избор, распоред и карактер. Савино присуство се ипак слути, — слути се већ по српским сигнатурама на композицијама и на изолованим фигурама светитеља, у великом низу биста црквених отаца насликаних у олтару. Иако рађене по Савиним директивама, те фреске, ни по распореду, ни по стилу, не личе на фреске у Богородичиној цркви у Студеници, свега десетак година старије од њих. Чувајући монументалност стила и строгост израза, жички мајстори дају својим фигурама више слободе у покрету и елеганције у држању, ритам њихових линија је смелији и живљи, боје префињеније. Фреске у Спасовој цркви у Жичи поникле су из других иконографских мисли и других сликарских осећања, — поручилац је остао исти, али није иста намена цркве и нису исти уметници.

То што је жичка црква била архиепископска катедрала није био најмањи разлог што су у прву зону њених фресака у централном простору храма стављене фигуре дванаесторице апостола. Од њих је остало, оштећених, свега шест, али се на њима још увек види хеленистичка традиција византијског сликарства, — одмереност пропорција, отменост става, музикалност арабески које чине набори на драперијама. У српском сликарству су те фигуре прве које, пропорцијама и покретом, сећају на фигуре античких беседника, — с њима почиње онај импозантни низ апостола који ће нас сретати у певничким просторима готово у свакој нашој цркви XIII века. Колорит тих слика је избледео и истрвен, али он и данас сведочи о мајсторовој непогрешивости у хармонизовању боја, — плаве са жутом, зелене са ружичастом, ружичасте са ултрамарином. Ако њихови сликари и нису били из Цариграда, они су радили у стилу византијских дворских уметника.

Од првобитног живописа, рађеног 1220, очуване су, увелих боја, и две бисте у тимпанима врата која воде у јужни и северни параклис, — бисте малих арханђела раширених крила. У првом светском рату је уништена биста Богородице на молитви,[19] насликана на истом месту — у линети врата која воде из храма у есонартекс — на коме се, у мозаику, видела у цркви Успења Богородичина у Никеји,[20] што није морало бити непознато архиепископу Сави.

Фрагментарно су очуване и једине две велике композиције, којих је у цркви морало бити више десетина, *Распеће Христово* и *Скидање с крста*. Као ни у једној другој нашој цркви, оне су насликане у првој зони на источном зиду, — две најдраматичније, најпотресније сцене хришћанске иконографије стајале су непрестано и непосредно пред очима верних. Иако су покривале велике зидне површине, садржавале су мали број фигура, а фигуре показивале мали број гестова, — композиције су колико монументалне толико лаконске.

Губитак фресака рађених у Жичи за краља Стефана Првовенчаног и архиепископа Саву долази у најтеже губитке српске средњовековне уметности. Од њега је већи само губитак икона, предмета од драгоценог метала и тканина, држаних у храму и у ризници архиепископије. До нас су дошли једино рука св. Јована Крститеља, која се чува у катедрали св. Марије у Сијени, и један крст, данас у катедрали у Пиенци.[20a]

Руку св. Јована Крститеља набавио је Сава за свога пута у Никеју, али јој је провенијенција остала непозната. Једна рука Крститељева — у средњем веку је за неколико њих тврђено да су његове — налазила се, 1200, у дворској капели у Цариграду, камо је, 957, донесена из Антиохије, да 1204 нестане из Цариграда, окупираног од Латина. Можда је то та коју је Сава откупио. Потом, не зна се кад, она као да је опет доспела у Цариград, где је остала до његовог пада у тур-

ске руке, 1453. Прво чувана у Жичи, она је, у другој половини XIII века, пренесена у Пећ, где јој се, 1318, поклонио краљ Милутин. Пред пропаст Србије, реликвија је дошла у руке деспотице Јелене, чији је муж деспот Лазар, најмлађи син деспота Ђурђа Бранковића, владао Србијом од краја 1456 до почетка 1458. По смрти мужевљевој, деспотица Јелена преда Крститељеву руку своме оцу Томи Палеологу, деспоту Мореје, који је донесе у Рим, 1461, и преда папи Пију II, који је, са своје стране, поклони катедрали св. Марије у своме родном граду Сијени, 1464, а мајстор Б. Б. Франческо Д' Антонио начини за руку ћивот. И сад у Сијени, положена на јастучету, о коме се мисли да је првобитно, рука је обложена златом и сребром и украшена филиграном и драгим камењем. На њеном затварачу је израђена у емаљу биста св. Јована Крститеља, српски сигнирана, око које стоји натпис са именом архиепископа Саве: + Прѣдьтечева десница Іωанова + помени ме Саву Архиепископа Срьбскога.[21] Пред нама је, очевидно, рад српских златара, о којима још увек мало знамо. Сигурно је слично уметничко дело било и кандило које је архиепископ Сава, 1220, послао папи Хонорију III у Рим, по изасланику краља Стефана епископу Методију, — „много часно кандило састављено богомисленим разумом и изваjано пресветлом маштом и прекрасним бојама изумљено".[22] Оно није очувано, или није идентификовано.

Идејно дело светог Саве, Спасова црква у Жичи није сазидана ни живописана без учешћа Првовенчаног краља, чија улога није могла бити само финансијска. Ниједан владар не би остао равнодушан према изгледу цркве у којој ће се крунисати он и његови потомци, поготову не краљ Стефан, који је био исто тако образован и даровит човек као и брат му Сава; мудар државник и добар војсковођа, он је, као што сведочи његов *Живот св. Симеона*, био и талентован писац. Жича уосталом и није била једина црквена грађевина о чијем се подизању он бринуо. У последњој деценији XII и у првој XIII века Стефан је стално слао материјална средства Сави за обнављање и живописање светогорских манастира, на првом месту Хиландара.[23]

КРАЉ СТЕФАН ПРВОВЕНЧАНИ. ФРЕСКА У МИЛЕШЕВИ, ОКО 1234

LE ROI STEFAN LE PREMIERCOURONNÉ. FRESQUE A MILESEVA, 1234

KING STEFAN THE FIRST CROWNED, FRESCO IN MILESEVA, 1234

И Богородичина црква у Студеници је завршена уз материјалну помоћ његову. Описујући свечаности поводом Стефановог крунисања, које су трајале три дана, монах Теодосије не пропушта да наведе краљево осећање лепоте цркве у којој је био крунисан. Краљ Стефан се неисказано радоваше, каже Теодосије, „не ради венца царског, не ради скупоцене багренице, — јер размишљаше да су и они, с многим лепотама овога света, трошни и да пропадају, — него што је било сабрано толико мноштво с многих страна, и што су видели како је његова црква красна."[24] Нема бољег сведочанства колико су се наши средњовековни људи дивили уметничким делима.

Почетком 1220, у исто време кад се предузимало живописање Спасове цркве, краљ Стефан је упутио, несумњиво у споразуму са архиепископом Савом, папи Хонорију III писмо, чији се латински превод са српског оригинала сачувао. Стефан је то писмо слао папи непосредно по Савином повратку из Никеје, где је овај посвећен за архиепископа српске православне цркве, и у истом тренутку кад је исписивана повеља о оснивању Жиче, у чијој цркви ће се крунисати Стефан и његови потомци; чак је и Стефанова титула иста у Жичи и у писму папи. Као „син римске цркве", Стефан у томе писму уверава Хонорија III о својој верности и, шаљући му свога изасланика епископа Методија, моли за своју круну и земљу папин благослов.[25] Садржину тога писма, у суштини, потврђује Доментијан, по коме је Сава (не Стефан) послао свога ученика епископа Методија у Рим с молбом папи да пошље „благословену круну" којом ће он „да крунише свога брата на краљевство". Доментијан још додаје — што нема у Стефановом писму папи, а што је епископ Методије могао усмено изложити — да се Сава, тражећи круну, позива на принцип легитимитета: Стефанов отац Немања је рођен у Диоклитији, месту „које се зове велико краљевство од почетка", — хоће да каже, где су владали краљеви Михаило и Бодин, крунисани круном која им је била послана из Рима. Папа Хонорије III, по Доментијану, одазвао се Савиној молби и послао круну. Тада, једног дана, Доментијан не каже којег, Сава позове „благоверног брата свога, превеликога жупана кир Стефана у велику архиепископију Жичу", и ту, за време литургије, — свакако у присуству властеле и свештенства — крунише брата и помаже га „да се зове самодржавни господин кир Стефан краљ".[26]

О церемонији крунисања Стефана Првовенчанога у Спасовој цркви у Жичи опширније и узбудљивије него Доментијан прича други Савин животописац, Теодосије. И не помињући провенијенцију круне, Теодосије са заносом описује припреме за свечаност краљевог крунисања и саму ту свечаност. Више него по веродостојности, његов опис је драгоцен по живости и лепоти сликања дворских и црквених свечаности у Србији средњег века.

„Кад ускоро би свршена велика црква у Жичи са свима достојним лепотама", каже Теодосије, поносит црквом, коју је он и видео, „заповеди свети архиепископ самодршцу Стефану да тамо дође са великашима и са свима благородницима". Одазивајући се на братов позив, Стефан одмах „пошље заповести свима властима државе његове, које сазиђаху ипате и војводе, тисућнике и сатнике, и мале и велике". У очекивању Стефана и властеле, Сава, са своје стране, „позове опет своје епископе, игумане и све црквене служиоце". Одређеног дана „сви се сабраше у великој цркви, у Жичи, у архиепископији". „А празник је тада био Христа Спаса и Бога нашега", наставља Теодосије, не помињући, као смерни монах, да је било пролеће и ваљда леп дан. Кад се сва црква испунила, Сава одржи беседу о значају дана. Подсетивши присутне да су многи од њих начелници, војводе, жупани мали и велики, упозори их да није право да се онај који њима влада зове истим именом; него, као што је он, Сава, посвећен за архиепископа, тако Стефан треба да буде миропомазан за краља, на „њихову част и похвалу, славу и величанство". Пошто је свима објаснио потребу хијерархијског реда у држави и у цркви, Сава, „служећи са свима епископима, и игуманима, и са многим свештеницима, свету и божанствену литургију, у време кад треба освећивати узе венац одређеног брата великог жупана Стефана к себи у свети жртвеник, у светињу над светињама, и, благословив га молитвама и молењем к Богу, препаса га и украси багреницом и бисером и венча часну главу његову венцем царства, и помазав га миром, назва га у Богу самодржавним краљем српским". Свечаност крунисања била је тиме завршена, али се присутни нису разилазили. „А кад изиђоше из цркве, сви седоше за трпезе", обавештава нас Теодосије, као да пише за народну песму. „Учинише пир велики архиепископ и краљ".[27]

Сутрадан по крунисању Стефанову, архиепископ Сава, према казивању Теодосијеву, заповеди да се опет сви сазову у цркву.

АРХИЕПИСКОП САВА I. ЦРКВА СВ. АПОСТОЛА, ПЕЋ
L'ARCHEVÊQUE SAVA I. LES SAINTS APÔTRES, PEĆ
ARCHBISHOP SAVA I. THE HOLLY APOSTLES. PEĆ

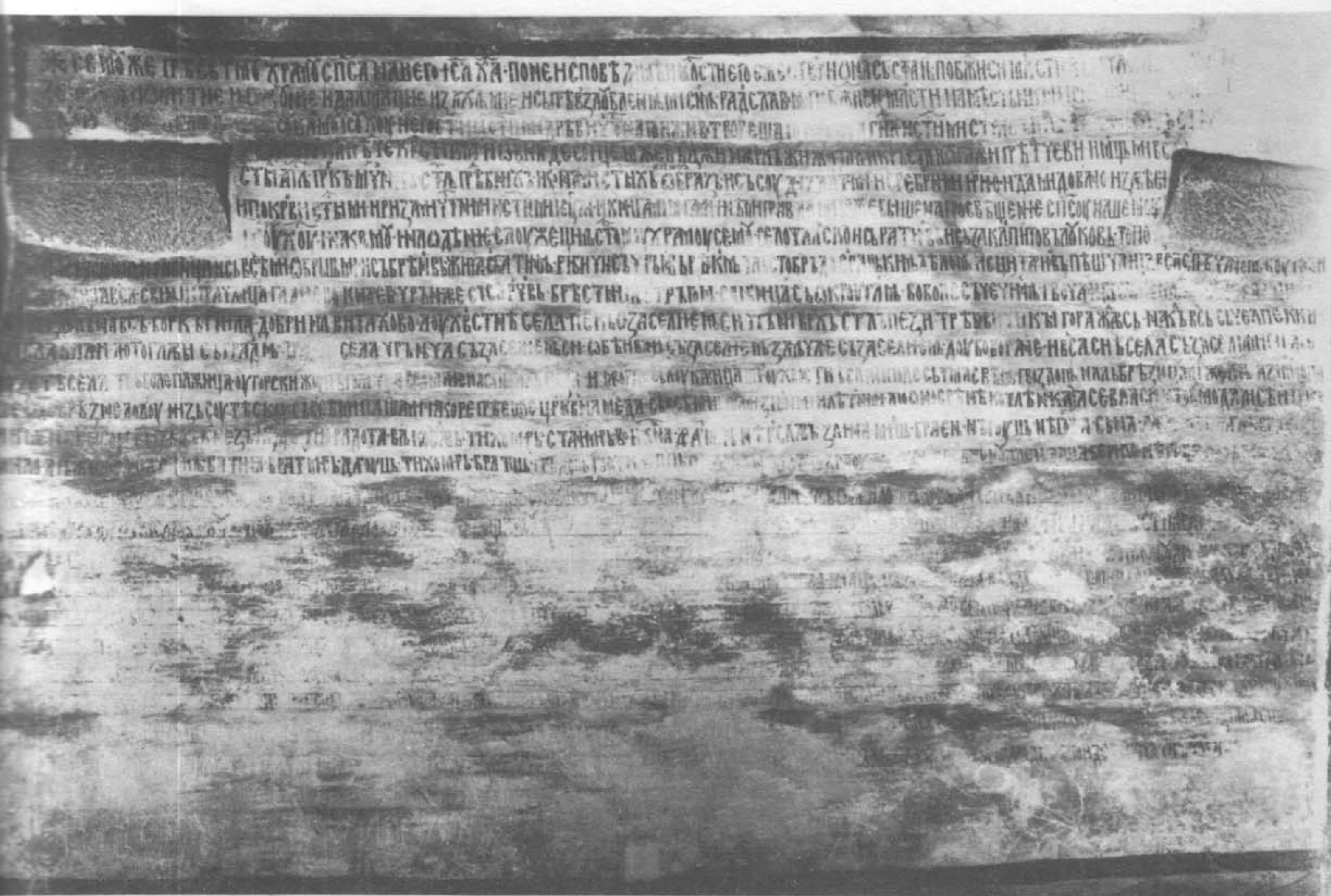
САБОР СВ. САВЕ. ЦРКВА СВ. ДИМИТРИЈА. ПЕЋ
LE CONCILE DU SAINT SAVA. L'EGLISE DE ST. DEMETRIOS, PEĆ
THE COUNCIL OF SAINT SAVA. THE CHURCH OF ST. DEMETRIUS, PEĆ

Сцене које се том приликом одигравају иду у најузбудљивије сцене описане у српској средњовековној књижевности и изврсне слике верских распри. Пошто је укратко изложио хришћанско учење, Сава опширно говори о јереси, тражећи од краља и властеле да буду одани православљу и напусте јерес; сви на челу с краљем читају за Савом символ вере, потврђују своје православље и проклињу јеретике, при чему плачу, као што често чине људи средњег века.[28] И трећи дан их Сава позива у архиепископију и поучава их; најпосле их отпусти, а задржи са собом у цркви само оне који су исповедали јерес и приведе их истинској вери.[29] По Доментијану, архиепископ Сава је још раније — убрзо по доласку из Никеје, пре Стефанова крунисања — сазвао у Жичи сабор свештенства и народа „на објављење свете истините Христове вере, на проклињање безбожних јеретика".[30] По свој прилици, под јеретицима су се мислили богомили, против којих се с великом енергијом борио Стефан Немања.[31] У циљу глорификовања Савина рада на учвршћивању православља илустрован је, почетком треће деценије XIV века, на једној фресци на своду цркве св. Димитрија у Пећи, *Сабор св. Саве.*

Идејна основа на којој је архиепископ Сава засновао независну српску православну архиепископију учврстила се и одржала захваљујући краљу Стефану, који ју је осигурао материјалним добрима. Од дана свога оснивања, Жича је располагала великим имањем, вероватно најбогатијим и најлепшим од свих тадањих властелинстава у Србији.

У оснивачкој повељи поименично су наведени дарови и повластице које је жичкој епархији дао Првовенчани краљ са својим најстаријим сином Радославом, одређеним за његовог наследника.[32] Краљ обдарује Спасову цркву на првом месту реликвијама, међу којима прво наводи комадић дрвета од крста на коме је био распет Христос, — валда комадић који је Стефану послао из Свете Горе његов замонашени отац Стефан Немања.[33] Даље краљ обдарује Жичу ризом и појасом Богородичиним, десном руком и делом главе св. Јована Крститеља, моштима апостолâ, пророка, мученика и других светитеља. Од тих реликвија, прикупљених сигурно с великим трудом и љубављу, очувани су само један крст и рука св. Јована Крститеља, о којима је малочас било речи. Без таквих података, нама би данас било немогуће упознати некадањи унутрашњи живот наших манастира.

У продужењу повеље, Првовенчани краљ обдарује Спасову цркву фрескама и иконама, златним и сребрним сасудима, рипидама, покровима и завесама, богослужбеним одеждама, јеванђељима и књигама. И те предмете, као и реликвије, свакако је највећим делом прикупио архиепископ Сава, за кога се зна да је на својим путовањима по Истоку набављао светитељске мошти, службене одежде, црквене сасуде и књиге, све то „хотећи донети у своје отачаство".[34] Од тих икона и сасуда, од тканина и од књига, које су морале чинити од Жиче једну од најбогатијих ризница у Србији и, може бити, на југоистоку Европе, већ одавно нема трага; оне су све уништене; о њима нам могу дати појам само иконе Богородице и Исуса Христа у Хиландару, рађене у истом веку.[35] У Спасовој цркв-



ОСНИВАЧКА ПОВЕЉА МАНАСТИРА ЖИЧЕ. ПОРТИК, СЕВЕРНА СТРАНА
LA CHARTE DU MONASTERE DE ŽIČA. PORTIQUE, COTÉ NORD
THE CHARTER OF THE MONASTERY OF ŽIČA. PORCHE, NORTH WALL

ви остало нам је из тога доба, у певничким просторима, само неколико оштећених прекрасних фресака.

Највећи део жичке оснивачке повеље садржи податке о даровима у земљишном имању. Првовенчани краљ је архиепископској Жичи даровао педесет и седам села и заселака, што значи више хиљада хектара земље и неколико хиљада људи који су обрађивали земљу или се бавили занатом. Главна група дарованих села налазила се у непосредној близини Жиче, у поречју доњег Ибра и западне Мораве. Остале групе су биле разасуте по жупама које су умеле бити веома удаљене једна од друге. Те жупе су се звале: Морава, Борач, Лепеница, Белица, Левач, Лугомир, Расина, Јошаница, Крушилница, Јелшаница, Пнуће, оба Ибра, затим предео Затон у Полимљу, Хвосно, Зета, Горска Жупа, — архиепископска имања су се низала од Мораве до Скадарског језера.

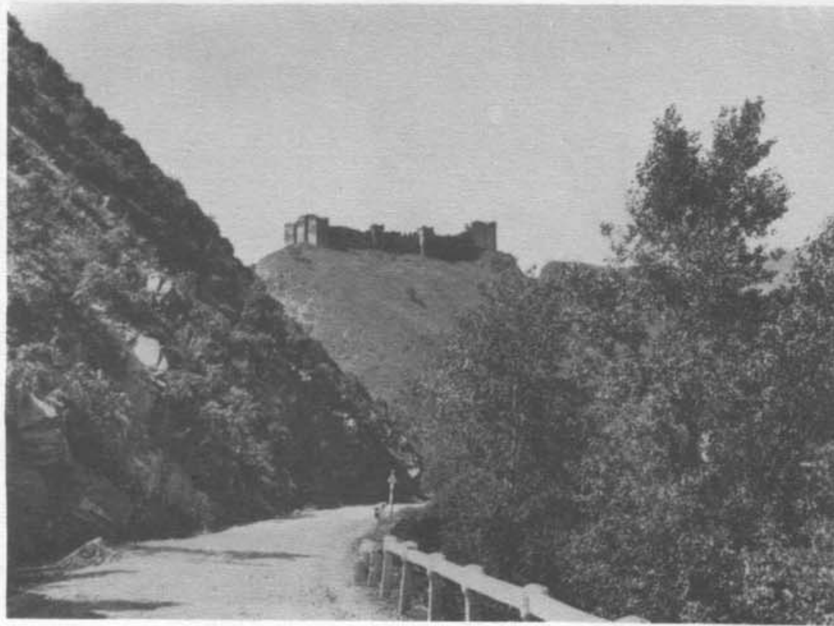
Уз плодну земљу у равници Жича је добила оснивачком повељом осам планина са двеста седамнаест пастирских породица. У

ВЛАСТЕЛИНСТВО ЕПАРХИЈЕ ЖИЧКЕ (ПО Г. ШКРИВАНИЋУ)
LA SEIGNEURIE DE LA DIOCÈSE DE ŽIČA (D'APRÈS G. ŠKRIVANIĆ)
THE ESTATE OF THE ŽIČA DIOCESE (ACCORDING TO G. ŠKRIVANIĆ)

Ибру, Жичи су припадале као пасишта планине Жељин и Брезна, у Гружи Котленик, у Хвосну Слане Пољане, у Зети Ноздре, Јаворје и Лукавица. Пастири, који су се звали и власи, имали су свога кнеза и два свештеника. Само незнатан број их је носио календарско и само двадесетак њих несловенско име (Букор, Куман, Руг, Сина, Турјак, Тус). Сви остали имају народна имена, међу којима се налази не само лепих већ и ретких (Вукослав, Војимир, Десислав, Добриша, Драгош, Љубота, Његуш, Првослав, Радуш, Тихослав, Чрнота).

Ни владари који су наследили Стефана Првовенчаног нису остајали равнодушни према имању архиепископије, која их је вре-

меном добила и на Косову и у Дреници. Од средине XIII века, архиепископ је располагао и тврђавом која је у случају опасности имала да штити архиепископске драгоцености и светиње, архиву и библиотеку. Био је то град Маглич, утврђен двор подигнут на 20 км. јужно од Жиче, на стрмом брду изнад ушћа Магарашнице у Ибар.[36] Са Звечаном изнад Косова, Маглич је један од најлепших и најбоље очуваних средњовековних споменика цивилне и војне архитектуре у Србији; унутра у утврђењу, које чине бедеми и осам кула, и данас се виде остаци архиепископске палате и цркве св. Ђорђа, коју је обновио архиепископ Данило II (1324—1337).[37] У XIV веку имали су архиепископи и своје неутврђене дворце, који су им служили за летњиковце, — архиепископ Никодим дворац са придворном црквом у Лизици, архиепископ Данило II палату са црквом у Јелашцу у горњем Ибру.[38] У доба цара Душана, патријарх српске цркве је, не само по угледу, него и по економској моћи, био, по свој прилици, први властелин у царству.[39]

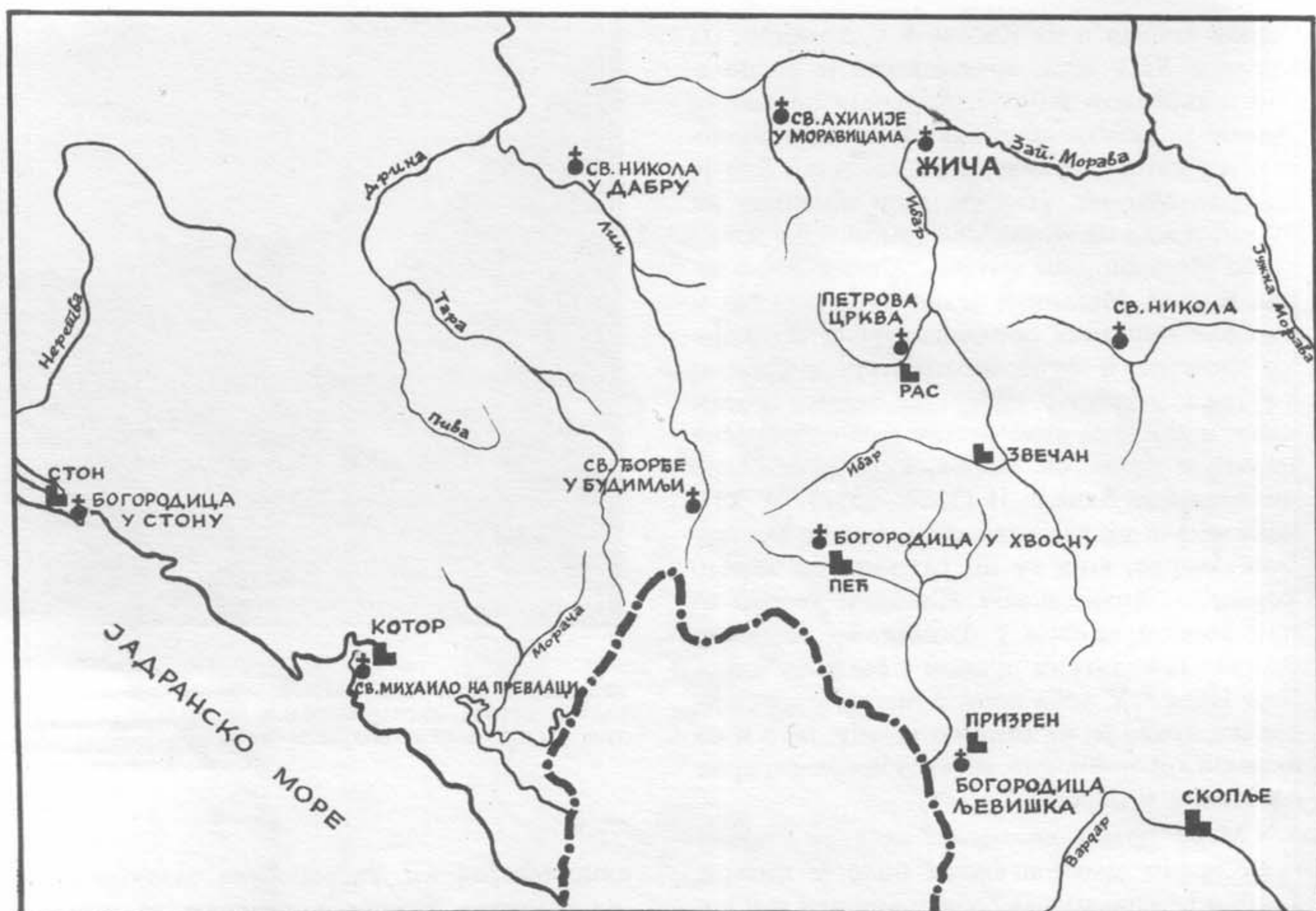


АРХИЕПИСКОПСКИ ГРАД МАГЛИЧ
LA FORTERESSE ARCHIÉPISCOPALE DE MAGLIĆ
THE ARCHIEPISCOPAL FORTRESS MAGLIĆ

Међу првим питањима која су стајала пред првим архиепископом било је питање колико ће епископија бити у држави и у која места ће се ставити њихова седишта. О томе се Сава договарао с краљем и с властелом.[40] Уз дотадање две епископије — код Петрове цркве у Расу и Богородичине у Призрену — основано их је седам нових: код Св. Николе у Топлици, Св. Николе у Дабру, Св. Ахилија у Моравицама, Св. Ђорђа у Будимљи, Богородице у Хвосну, Св. Михаила на Превлаци и Богородичине у Стону. Установљење и размештај епископија била је једна од најважнијих одлука о организовању културног живота у Србији средњег века.

Седишта нових епископија била су размештена плански. Сва су лежала на добрим комуникационим линијама, у богатим и лепим пределима, обдарена одређеним бројем села и планина.[41] На домаку равнице, на обалама реке или мора, окружена брдима у даљини, са широким хоризонтима и у великом пространству, епископска седишта су била центри и црквенога управљања и економске активности и културног рада. На избор места су утицали и монархијски интереси, не само географски. Распоређена одлуком краља и његовог брата поглавара цркве, епископска седишта су, већином, била установљена при оним манастирима у којима се чувала и неговала традиција Немањића, — Св. Николу у Топлици подигао је Стефан Немања, Св. Ђорђа у Будимљи Немањин синовац, син великог жупана Тихомира, Првослав, који је у њој и сахрањен;[42] у Богородичиној цркви код Стона погребен је син кнеза Мирослава, кнез Андреј;[43] цркву св. Ахилија у Моравицама изнова ће сазидати краљ Драгутин, Богородичину цркву у Призрену краљ Милутин, св. Николе у Дабру краљ Стефан Дечански. После Саве I, још један Немањић, Сава II, био је архиепископ српске православне цркве. И нико није могао бити изабран за архиепископа без воље владара, чији је глас био пресудан. Од свога постанка до краја наше државне самосталности, српска црквена хијерархија је била нераздвојна од владарских кућа.

Избор првих епископа извршио је лично Сава у својој резиденцији у Жичи. Црква је била млада, али број оних међу којима је



ЕПИСКОПИЈЕ 1219. ГОДИНЕ
LES ÉVÊCHÉS À L'ANNÉE 1219
THE EPISCOPACIES IN 1219

требало вршити избор није био скучен. Већ на четврт века пре доношења те одлуке било је Срба монаха у Немањиним манастирима св. Николе у Топлици, св. Ђорђа у Расу, Богородичине у Студеници и Богородичине у Хиландару, само у овом последњем до две стотине. Враћајући се из Никеје, 1219, Сава се задржао у Светој Гори и повео са собом из Хиландара „оне које знаћаше подобним да их постави за епископе".[44] Стигавши у Жичу, „изабра ту од својих ученика мужеве који могу управљати људе", каже његов биограф, „и посла свакога од њих у своју епархију по достојању како кога знаћаше ... и предавши им свакоме законске књиге"[45] Ми данас не знамо ни по имену, ни по личним особинама прве српске епископе, сем једног. То је епископ Методије, за кога је забележено да га је архиепископ Сава слао у Рим у мисију папи.[46] У такву мисију се шаље образован и мудар човек.

По избору личности, потребно је било донети законодавство по коме ће епископи управљати. Архиепископ Сава се и о томе на време бринуо. На повратку из Никеје, он је једно време остао у Солуну, у манастиру Филокалу, где је у његовој редакцији извршен избор и превод Номоканона, зборника црквеног византијског права.[47] Раније, кад је састављао Карејски, Хиландарски и Студенички типик, Сава је дао само основна правила монашког живота; Номоканоном, он је положио темељ целокупног црквеног живота и црквене управе. Био је то зборник не само

црквеног, него и грађанског и кривичног права, од чијих одредаба су нарочито значајне биле одредбе брачног и наследног права, — Сава је тим делом постао „истинити законоположник своме отачаству", први законодавац у својој земљи.[48] Оригинал Номоканона чувао се у Жичи, у архиепископској библиотеци, а по један препис његов добиле су епархије и манастири. Архиепископски примерак рукописа изгубљен је; очувани су неколики преписи од којих најстарији датира из 1262 године.[49] Светосавским Номоканоном служила се православна црква и у Русији, где се он јавља већ крајем XIII века.[50] Код нас је делимично био у употреби до најновијег времена.

Номоканон није био једини зборник црквеног и грађанског права који је Сава дао својој земљи. Из једне повеље краља Душана, издане око 1331, види се да је постојао и један аграрно-правни закон за метохије под именом Закон св. Саве, а архиепископ Никодим, у једном своме акту из 1322, наводи да су у ризници архиепископске цркве у Пећи чувани разни устави св. Саве.[51]

Установљењем епархија, именовањем епископа, давањем законских прописа и управљањем црквом Сава је водио из Жиче, али је често и путовао, обилазио „сву земљу народа свога", како каже његов биограф, „предајући им добре нарави и обичаје".[52] Онога дана када је краљ Стефан лежао на самрти, Сава није био у Жичи, ни у Расу. Налазио се „у другој земљи отачаства свога", „далеко од њега",[53] можда у Зети или Хуму. Сава је и својим путовањима давао пример својим наследницима, који су, у тешким историјским тренуцима, обилазили све српске земље.

Године 1228, Жича је поново видела велику свечаност: у цркви св. Спаса архиепископ Сава је крунисао за краља најстаријег сина Стефановог Радослава, који је, после очеве смрти, наследио престо.[54] Чини се да свечаност овај пут није остала без сенке. Има разлога веровати да се Сава није слагао тако добро са синовцем Радославом као што се слагао са братом Стефаном, — држи се да је Радослав био више одан своме тасту, епирском цару Теодору, а можда и охридском архиепископу Димитрију Хоматијану, него

ПЕТРОВА ЦРКВА У РАСУ
L'EGLISE DU SAINT PIERRE A RAS
SAINT PETER'S CHURCH IN RAS

архиепископу Сави. Насупрот своме великом сроднику, који је натписе на фрескама у Богородичиној цркви у Студеници дао исписати српски још пре но што је постао архиепископ и пре но што је српска црква била не-

БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА У ПРИЗРЕНУ
L'EGLISE DE LA VIERGE A PRIZREN
THE CHURCH OF THE HOLLY VIRGIN IN PRIZREN

СВ. НИКОЛА ТОПЛИЧКИ
LE SAINT-NICOLAS DE TOPLICA
SAINT NICHOLAS OF TOPLICA

СВ. НИКОЛА У ДАБРУ
LE SAINT-NICOLAS A DABAR
SAINT NICHOLAS OF DABAR

зависна, Радослав је своју повељу издану Дубровчанима, 1234, потписао грчки.[55] Убрзо после Радослављевог крунисања, Сава је, 1229, — не само стога што је хтео да види Свету Земљу, него и зато, мисли се, што није одобравао гркофилску политику свог синовца[56] — напустио Жичу и Србију и пошао на поклонство Христову гробу у Палестину.

Оставивши на краће време своју земљу, Сава није престао мислити о српским монасима и о архиепископској Жичи. За прихватање монашке браће која би ишла на хаџилук у света места, он је подигао манастир св. Ђорђа у пристаништу Акону и св. Јована Богослова у близини Јерусалима на брду Сиону.[57] Дајући пример својим наследницима, посетио је у Палестини сва света места хришћанскога света, служећи службу по црквама, дарујући манастире, скупљајући свете мошти и набављајући црквене ствари за Жичу и друге манастире. Разговори које је водио с таквим личностима као што су били васељенски патријарх Атанасије и никејски цар Јован Ватац, свакако су били од међународног значаја. Сећајући се прошлости, Сава се вратио преко Свете Горе, свративши у манастире Ватопед и Хиландар и задржавши се у Солуну, где се састао с пријатељем, тастом краља Радослава, епирским царом Теодором.[58] Тај велики пут је Сави, и дотад великом познаваоцу земаља и људи, отворио још шире видике у животу, а Жичи и Србији пронео име по православном свету.

Вратив се с пута по Светој Земљи, Сава је међу другим пословима наставио с радом на дограђивању и на живописању архиепископске Жиче.[59] Између 1230 и 1234, рађене су фреске у дозиданом ексонартексу и у капели на кули цркве св. Спаса. Фреска у капели на кули има и сад, али су веома оштећене. Светитељске фигуре се могу идентификовати, могу се хвалити и њихове цртачке врлине и монументалност стила, али је немогуће утврдити њихове колористичке квалитете.

Тих истих година, између 1230 и 1234, архиепископ Сава је подигао, по тврђењу архиепископа Никодима, забележеном 1316, цркву св. Апостола у Пећи, коју је градио по угледању на храмове које је видео у Палестини, централну цркву у Сиону у Јерусалиму и лавру св. Саве Освећеног близу Јеруса-

СВ. АХИЛИЈЕ У МОРАВИЦАМА
LE SAINT-ACHILLE A MORAVICE
SAINT ACHILLES IN MORAVICE

СВ. ЂОРЂЕ У БУДИМЉУ
LE SAINT-GEORGES A BUDIMLJA
SAINT GEORGE IN BUDIMLJA

лима.[60] Градећи цркву св. Апостола, архиепископ Сава је омогућио да се, не дуго после његове смрти, архиепископско седиште српске цркве пренесе у Пећ, кад буде опустошена Жича.

Овај пут, активност архиепископа Саве на подизању и живописању црквених грађевина кратко је трајала. Краљ Радослав није срећно владао. Убрзо по поразу свога таста, епирског цара Теодора, кога је потукао бугарски цар Јован Асен II, Радослав је, у лето 1233, срушен, а краљевски престо је заузео његов млађи брат Владислав, ожењен ћерком победоносног бугарског цара Асена. Пошто је крунисао Владислава, архиепископ Сава је, из нејасних разлога, сазвао, крајем 1233 или почетком 1234, сабор у Жичи и захвалио се на престолу. Одслуживши литургију у цркви св. Спаса, он је, у присуству новог краља Владислава и чланова државног сабора, поставио за архиепископа свога ученика Арсенија; сам је поново пошао на поклоњење у Свету Земљу.[61]

Спустивши се у Приморје, архиепископ Сава се укрцао на брод у Будви и прешао у Бриндизи, да се неки дан задржи онде у очекивању погодног времена и да ускоро пође бродом даље. Пут је био дуг, напоран, а Сава већ у годинама, — имао је око шездесет, — требало је имати велику вољу и снагу да се поднесу путничке тегобе. Сава их је поднео. Из Јерусалима, он се јавио студеничком игуману Спиридону једним скоро раздраганим писмом. „Ако хоћете да знате о мени грешном, почиње он своје писмо, то са милошћу Божјом и вашим светим молитвама здраво и весело дођосмо до светога и божанственога града". Упућујући игуману Спиридону и свим студеничким монасима најлепше жеље, он им шаље на дар крстић, мали један појас и убрус, па завршава писмо са истом ведрином са којом га је почео: „И ако ми Бог да и малу моћ, ићи ћу у Александрију к патријарху, да се поклоним светоме Марку. И отуда ћу у Синајску Гору, и када се вратим, ако будем у животу и Бог даде, до пролећа ћу бити код вас".[62] Овом приликом, прво посетивши света места која је био посетио када је први пут долазио у Палестину, архиепископ Сава је пошао даље, до Александрије, где је био примљен код александријског патријарха, с којим је изменио поклоне,

БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА КОД СТОНА
L'ÉGLISE DE LA VIERGE À STON
THE CHURCH OF THE HOLLY VIRGIN IN STON

БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА НА ПРЕВЛАЦИ
L'ÉGLISE DE LA VIERGE À PREVLAKA
THE CHURCH OF THE HOLLY VIRGIN AT PREVLAKA

и до Синајске Горе, да се потом види у Јерусалиму са својим старим познаником васељенским патријархом Атанасијем.[63] Кући је кренуо преко Цариграда и уз пут свратио к своме бугарском пријатељу цару Јовану Асену II у Трново. Ту се разболи и, окружен својим ученицима који су га пратили на путу, умре, 14 јануара 1236.[64] Сахрањен у трновској цркви Четрдесет мученика, пренесен је, 1237, у Србију, али не у Жичу, коју је с братом Стефаном основао и у којој је као архиепископ проживео четрнаест година: краљ Владислав је, ради свог престижа, дао пренети Савине мошти у своју задужбину, Милешеву, где је намеравао да буде сахрањен и сам.

Игром судбине, ни првовенчани краљ Стефан, ни први архиепископ Сава, оснивачи Жиче, не леже у њој. Првобитно сахрањен у Студеници, краљ Стефан је, на две године после смрти, по Савину наређењу, пренесен у Жичу, где је остао једно време у XIII веку,[65] да потом буде враћен у Студеницу, где лежи и данас. Једном положене у Милешеви, мошти св. Саве су биле онде све до 1594, кад их је однео Синан паша и спалио на Врачару.

Жича је била само етапа на путу св. Саве, али етапа ванредног значаја. До оснивања Жиче, све се у Савину животу и раду чини као припрема; од њеног оснивања, све се чини као њена последица и њен резултат. У Жичи је Сава, као архиепископ независне српске цркве, крунисао Стефана за краља, поделио Србију по епархијама, именовао прве епископе, управљао црквом, надгледао израду слика и писање књига. У српској историји се ретко у ком месту за тако кратко време свршило толико великих послова.

Порекло архиепископа Саве имало је не малу улогу у његовим успесима и у стварању и одржавању његовог ауторитета. Оба његова средњовековна животописца, и монах Доментијан и монах Теодосије, с поносом указују да је Сава син благородних родитеља и да је свуд, и у Светој Гори и на хришћанском Истоку, ишао пред њим глас да је син господара српске земље. Архиепископ Димитрије Хоматијан, кад из византијског Охрида упућује протестно писмо што је Сава посвећен за архиепископа, упућује га „сину великог жупана Србије, господину Сави".[66] Владарски потомак и поглавар независне цркве,

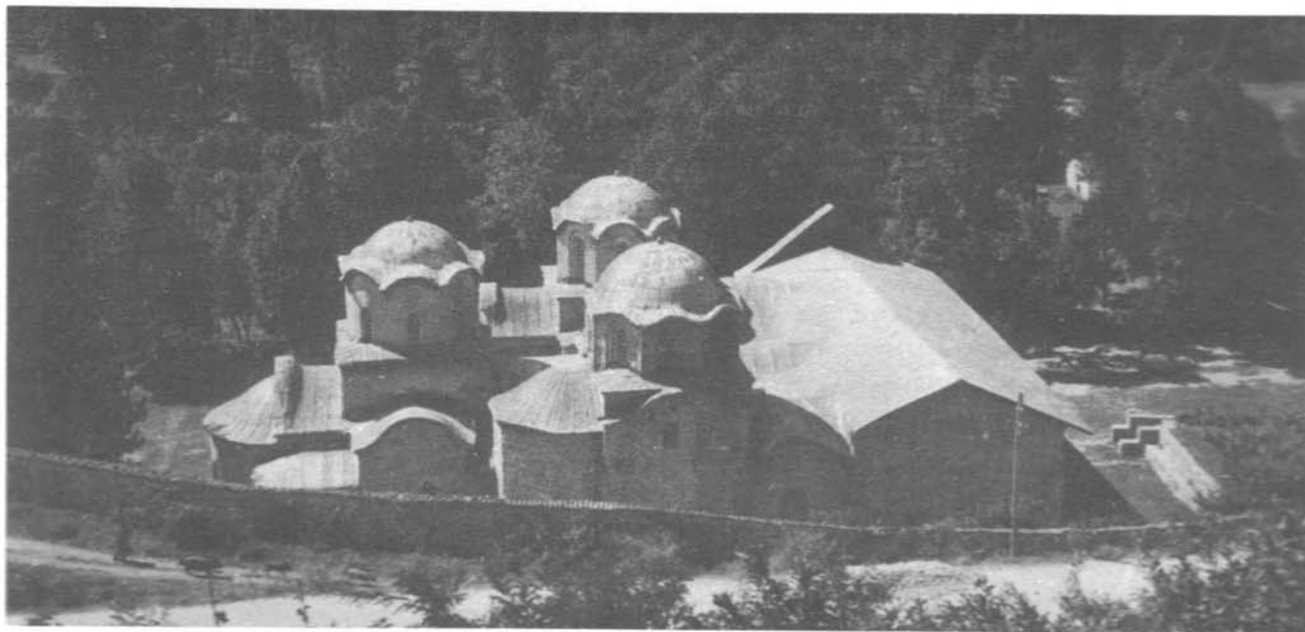
Сава је давао и спољашњу важност своме положају и угледу своје личности. Држао је велику послугу и радо учествовао на гозбама; при обилажењу земље, појављивао се у великој пратњи, са заставама, јашући на расном коњу, на челу поворке.[67] Његов престиж је био двострук и једнако велик у црквеном и профаном свету.

Као што то бива код изузетних људи, архиепископ Сава је био свестрано обдарен човек, који је живео за државу колико за цркву. Велик патриот, о коме његов непријатељ, охридски архиепископ Димитрије Хоматијан, каже да га је „љубав према отаџбини заробила",[68] он је био пре свега другог генијалан организатор цркве и велик државник. Познавалац хришћанске доктрине, црквених закона и монашког живота, био је велики љубитељ књижевности и уметности, био и сам писац, — његов *Живот Симеона Немање* иде у десет најбоље писаних прича на српском језику, у дела светске вредности. Такав састав личности, с толико разноврсних талената и са таквом енергијом, није чест ни у средњем веку, ни у доба ренесанса и апсолутних монархија, кад су црквени прелати знали бити велики државници.

За седам векова, Жича је доживела неколике пресудне тренутке и видела пуно значајних људи на архиепископској столици, али велика њена епоха, то је епоха св. Саве. Само на нешто више од пола века после његове смрти, Жича је била опустошена од страних пљачкаша, да после никад, ни после свих обнављања, — како је то забележено већ у XIV веку — не буде „онаква каква беше испрва"[69] Чак је и архиепископска столица морала бити премештена из Жиче у Пећ. Способних управљача цркве је и тад било, али ни један од њих, ни за живота ни после смрти, није имао утицај и значај св. Саве.

По главним својим особинама, наследник Савин, архиепископ Арсеније I, чини се да је био, не велика личност, већ изврстан ученик. Рођен у Срему, замонашен у Жичи, он је од ране младости привукао пажњу поглавара цркве, који му је постепено давао деликатне дужности, — да надзирава богослужење, да води бригу о црквеној грађевини и врши надзор над монасима. Вредан и

ПЕЋКА ПАТРИЈАРШИЈА
LA PATRIARCHIE DE PEC
THE PATRIARCHATE OF PEC



АРХИЕПИСКОП АРСЕНИЈЕ I. ЦРКВА СВ. АПОСТОЛА, ПЕЋ
L'ARCHEVÊQUE ARSENE I. SAINTS-APOTRES À PEĆ
ARCHBISHOP ARSENIUS I. ST. APOSTLES AT PEĆ

послушан, Арсеније се свидео архиепископу Сави, и не једино њему, — „био је љубљен од тадањег краља и од свију великоименитих бољара", каже о Арсенију његов биограф.[70] За свога дугог управљања црквом, дужег него иједног архиепископа, — кроз тридесет година, — Арсеније није обележио своју епоху значајним државним или дипломатским делима. „Чувар закона и учитељ побожности",[71] он је највећу заслугу стекао тиме што је стабилизовао организацију цркве наслеђену од свог претходника. Давање сагласности са одредбама у повељи краља Уроша I, издатој између 1254 и 1264, којом се потврђују дарови кнеза Мирослава манастиру св. Петра на Лиму,[72] био је уобичајен правни акт, какав је сигурно он понављао више пута.

Поља на којима су се појавиле веома видне творевине за архиепископовања Арсенија I, то су књижевност и уметност. Можда његовом иницијативом, али свакако с његовим знањем, настало је једно од најзначајнијих дела српске средњовековне књижевности, *Живот св. Саве*, које је, 1243, написао монах Доментијан у Карејској ћелији у Светој Гори. Мисли се да се и сам Арсеније I бавио писањем, — његово је, држи се, кратко житије св. Саве очувано у рукопису с краја XIII или са почетка XIV века.[73] Без икакве сумње, за епоху Арсенија I и за његово име везана је израда фресака у цркви св. Апостола у Пећи. Настале око 1250 године,[74] те фреске долазе међу најзначајније у историји српске уметности средњег века. Репрезентативне лепотом и снагом свога монументалног стила, оне су то и својим иконографским идејама. На великој композицији *Поклоњења жртви* учињен је смео продор у православној иконографији: у поворци великих отаца хришћанске цркве насликан је и наш св. Сава. Са св. Савом је, у северној капелици, портретисан на молитви и Арсеније I. Архиепископ Данило II је у Богородичиној цркви у Пећи, око 1330, посветио Арсенију параклис, где је дао насликати сцене из његова живота.[75]

Посвећен у Жичи, у којој је провео највећи део живота, Арсеније I није у њој умро. Онемоћао, узет, остарео, он је, 1263, уступио престо Сави II, да умре после три године, 1266, на архиепископском имању Чрнчи, у жупи Затону, на Лиму. Одатле је пренесен у Пећ, где је сахрањен у цркви св. Апостола, у гробу који је сам себи припремио,[76] обележивши га саркофагом од разнобојног камена, без орнамената.

У једном периоду, поново је, за седам година, један члан куће Немањића, Урош I, био краљ, а други члан те куће, Сава II, архиепископ. Четврти син краља Стефана Првовенчаног, у мирском животу Предислав, Сава II се угледао на свога стрица када се замонашио и у монаштву добио исто име. За стричевим примером је ишао и када је пошао с пратњом у Јерусалим на гроб Христов и, при повратку из Свете Земље, провео неко време у Хиландару. Био је хумски епископ 1254, а

за архиепископа је изабран 1263.[77] Као и његов претходник, лично се није обележио крупним делима на пољу црквене или државне активности; не зна се ни да ли је столовао у Пећи или Жичи. Што се зна, то је да су за његова архиепископовања настала велика уметничка и књижевна дела, можда не без његове иницијативе, па и утицаја. Свакако са његовим знањем, а наређењем његовог брата, краља Уроша I, састављен је *Живот св. Симеона Немање*, драгоцен један спис, који је, на Спасовој води, у Хиландару, 1264, израдио монах Доментијан. Можда не без заслуге Саве II, али несумњиво с његовим идејним учешћем, подигнут је један од најзначајнијих споменика у историји српске уметности, Тројичина црква манастира Сопоћана, 1265, чије је живописање дато у рад мајсторима који су створили фреске које се убрајају у најлепша сликарстка дела средњег века у хришћанском свету. Идући за примером Арсенија I, Сава II је у сопоћанској цркви дао насликати у *Поклоњењу жртви* архиепископа Саву I и Арсенија I и, превазилазећи у томе свога претходника, себе самог. Портретисан је Сава II, као члан владарске куће, и на *Лози Немањића* у Грачаници, у Пећи и у Дечанима. Сахрањен је 1271, у цркви св. Апостола у Пећи, у југозападном њеном углу, где над његовим гробом стоји низак камени саркофаг, који има за орнаменте на поклопцу крстове у преплету, чији се крајеви завршавају листовима у профилу.[78]

Једва шта друго сем имена зна се о наследнику Саве II на архиепископском престолу, Данилу I: владао је нешто више од годину дана и, из непознатих разлога, био смењен. На његово место је дошао Јоаникије (1272—1276), чија је судбина — такође драматична — позната. Успону и паду његову подједнако је био узрок његова верност краљу. Добро стојећи на двору од младости, Јоаникије је пратио краљевског брата монаха Саву — потоњег архиепископа Саву II — на његову путовању у Јерусалим и Свету Гору, живео је неко време у Хиландару, где је постао игуман, да се, око 1269, врати у Србију за игумана манастира Студенице. За архиепископа је изабран 1272, али на своме положају није остао дуго. Када је краљ Урош I, 1276, био збачен, Јоаникије се, из солидарности с њиме, захвалио на престолу и добровољно пошао у изгнанство. Прешао је у Пилотске стране — данашњу северну Албанију, — где је после три године умро. Удовица Уроша I, краљица Јелена, пажљива према мртвом изгнанику, као што је била према живом поглавару цркве, дала је пренети кости Јоаникијеве. Није их сахранила у Жичи, ни у Пећи, него у Сопоћанима, где су лежале кости и Уроша I, — она је лично дочекала пренос моштију Јоаникијевих и присуствовала њиховом полагању у гроб.[79] После смрти, портретисан је, 1296, у поворци архиепископа у цркви св. Ахилија у Ариљу.[80]

У другој половини XIII века архиепископи су не само наизменично столовали у Жичи и у Пећи, него су и често путовали. Јевстатије I (1279—1286) провео је скоро сав свој живот у покрету. Рођен у Будимљи, на средњем Лиму, замонашио се у манастиру св. Арханђела Михаила на Превлаци, и ишао млад, с два монаха, у Јерусалим, да се по повратку задржи у Хиландару, где постане игуман. Из Хиландара се вратио у манастир св. Арханђела Михаила на Превлаци, да ту, где се некад замонашио, буде краће време зетски епископ. За архиепископа је изабран 1279, а умро је 1285. Сахрањен је био у Жичи у мраморној гробници, коју је сам себи спремио.[81] Можда је његова била она гробница која се у првој деценији овога века видела на северној страни унутрашњег нартекса, и можда су са ње потицали фрагменти саркофага, који су тада лежали у црквеном дворишту.[82] Данас, ни од гробнице, ни од саркофага, нема трага. Очуван је портрет Јевстатија I, у цркви св. Ахилија у Ариљу.[83]

За архиепископа Јакова (1286—1293), о коме је забележено да је волео и прилагао цркви књиге,[84] архиепископију је задесила катастрофа, прва у њеној историји, богатој катастрофама: око 1290, војска Бугара и Кумана разорила је и спалила Жичу.[85] Тад је, по наређењу архиепископа Јакова, тело његовог претходника Јевстатија I пренесено из Жиче у Пећ.[86]

Отворена са источне стране, моравска долина је била погодна непријатељу за лак и брз продор до архиепископије. Мисли се да

је повод за премештање архиепископске столице у Пећ била већ провала бугарске и куманске војске 1253, која је дубоко продрла у Србију и опустошила манастир св. Петра на Лиму.[87] То што је Арсеније I сахрањен у Пећи, 1266, потврђивало би такву претпоставку. У сваком случају, од друге половине XIII до под крај XIV века седиште архиепископа и патријарха је у Пећи, не у Жичи.

Опустошену Жичу обновио је архиепископ Јевстатије II (1292—1309), један од најзначајнијих људи које је у средњем веку имала српска црква. Хиландарски игуман 1262, у време кад је на Спасовој води монах Доментијан писао *Живот св. Симеона Немање*,[88] Јевстатије II је постао архиепископ 1292. За седамнаест година, колико је остао на архиепископском престолу, извршио је неколико крупних задатака, које су му поверите држава и црква.

Енергичан организатор цркве и окретан државник, Јевстатије II је, на позив краља Милутина, учествовао у преговорима са изаслаником цара Андроника II Теодором Метохитом, кад је овај, у пролеће 1299, долазио у Србију, ради краљеве женидбе са царевом кћерком Симонидом. Логотет царев, државник, научник, писац, Теодор Метохит, који ће обогатити прекрасним мозаицима и фрескама цркву Хоре у Цариграду, пун је лепих речи о нашем архиепископу Јевстатију II, — царев изасланик је био очаран љубазношћу и предусретљивошћу Јевстатијевом, поласкан високим мишљењем које је о њему имао поглавар српске цркве.[89]

Јевстатије II је имао дипломатских мисија и у западним српским областима. Крајем октобра 1301, кад је краљ Милутин преговарао о примирју са Дубровачком Републиком, архиепископ Јевстатије II је стигао у Будву, одакле је затражио од Дубровчана да му пошљу свога изасланика ради извесних саопштења, донесених свакако од краља. Веће умољених је на то одлучило, 2 новембра, да као свога амбасадора пошље Михаила де Прокула архиепископу Јевстатију II у Будву, да чује од њега шта ће му рећи и да га убеди да треба да дође у Дубровник. Свакако из жеље да преговори о примирју теку што повољније по Дубровачку Републику, Веће умољених је одобрило, 11 новембра, да „господин Архиепископ Рашке" може извести из града Дубровника драперија у вредности од 170 перпера, а 13 новембра је одлучило да упути поклоне у Србију — „господину краљу Урошу" 500, властели 150, а „господину Архиепископу" 50 перпера.[90]

О бризи Јевстатија II за живот цркве и за правне односе у земљи сведочи ширење Светосавског номоканона за његово време; 1295, у жупи Црној Стени, у манастиру Милешеви, један примерак Номоканона је преписао монах Герман, а други примерак, „у дому Светих апостола у Расу", 1305, епископ рашки Глигорије.[91] За време Јевстатија II, краљ Драгутин је, 1296, обновио једну од најзначајнијих цркава у Србији, катедралну цркву св. Ахилија у Ариљу, где се, међу фрескама, налази и портрет Јевстатија II, рађен за његова живота.[92]

Највећи посао који је на уметничком пољу сам дао извршити архиепископ Јевстатије II јесте обнова и поновно живописање Спасове цркве у архиепископској Жичи. Фреске које је он ту дао израдити чиниле су једну од највећих сликарских скупина код нас у XIII веку. Некада се узимало, на основу портрета архиепископа Саве III (1309—1316), насликаног на композицији *Божићне химне*, стављене изнад врата што из простора испод куле воде у експонартекс, да су све фреске у Жичи — осим оних у трансепту — рађене у време Саве III.[93] То, међутим, није тачно, из два разлога. Куманци су спалили Жичу око 1290,[94] и није вероватно да би једна архиепископска црква чекала да добије нове фреске двадесет година. Говорећи о обнови манастира, архиепископ Данило II уопште не помиње Саву III, него каже да је Жичу после њеног пустошења од стране Куманаца обновио архиепископ Јевстатије II,[95] који је заузимао архиепископски престо од 1292 до 1309. На основу тога и, не мање, на основу иконографије и стила живописа, треба узети за сигурно да су фреске у олтару, у наосу (осим трансепта) и у оба параклиса рађене по наруџбини архиепископа Јевстатија II у последњој деценији XIII и у првој деценији XIV века. За архиепископа Саву III биле су сликане, може бити, фреске у експонартексу (ко-

јих данас, углавном, више нема), а сигурно у простору испод куле, и то — као што ћемо видети — не пре 1313.[96]

Живопис који је рађен за архиепископа Јевстатија II између 1292 и 1309, и избором, и распоредом, и презентацијом својих тема сведочи да је црква у којој смо архиепископска црква. Прво што пада у очи, то је глорификовање монаштва и црквених отаца. У олтару се виде скоро искључиво архијерејске фигуре: у првој зони, у бистама, њих дванаест, у другој зони, на *Поклоњењу жртви*, у целом расту, њих осам; на јужном и на северном зиду у другој зони и на пиластрима је такође осам изолованих јерејских фигура. Међу онима чије су сигнатуре очуване, налазе се цариградски патријарси Методије, Никифор и Тарасије, које служба у Недељу православља слави као борце противу иконокласта за време јеретичких царева и који су насликани на мозаицима св. Софије у Цариграду.[97] Сигурно због њихове тријумфалне борбе за поштовање икона у православној цркви њихове бисте су у Жичи и насликане као иконе. Стављајући бисте црквених отаца изнад полукружног седишта у олтарској апсиди предвиђеној за свештенство, очевидно се чинила алузија да су ти велики црквени оци претходници и узори српских архиепископа. Једва да се у Спасовој цркви на фрескама мање од црквених отаца глорификују св. пустињаци: у наосу, у западном травеју, насликано их је дванаест, а у северном параклису, чија је прва зона живописа готово сва уништена, остала су њих тројица, међу њима св. Сава Јерусалимски, коме је тај параклис и посвећен. Карактеристично је у избору и у распореду фресака и то што је, у простору под кубетом, међу илустрацијама великих празника, стављена сцена у којој арханђел Гаврил извештава Захарију о зачећу Јовановом. И у томе треба видети култ пустињаштва, јер је св. Јован Претеча родоначелник пустињака.

У монашкој атмосфери иконографије, државни и национални момент је изостављен; ни у наосу, ни олтару, ни у јужном параклису није портретисан ни један владар и ни један архиепископ. Нарочито пада у очи да нема ктиторске композиције, на којој би

АРХИЕПИСКОП ЈЕВСТАТИЈЕ II СА ЕПИСКОПОМ ЈЕВСЕВИЈЕМ. СВ. АХИЛИЈЕ У МОРАВИЦАМА

L'ARCHEVÊQUE EUSTACHE II AVEC L'ÉVÊQUE EUSÈBE. LE SAINT ACHILLE À MORAVICE

ARCHBISHOP EUSTACE II WITH BISHOP EUSEBIUS. SAINT ACHILLES IN MORAVICE

се видео Стефан Првовенчани са Радославом како приноси модел цркве Исусу Христу, коме је храм посвећен. Изостављене су, као ни у једној нашој цркви, и фигуре св Симеона Немање и св. Саве. По свој прилици, ктиторска композиција и Савин портрет налазили су се у ексонартексу, у коме је ваљда био портретисан и обнављач цркве, архиепископ Јевстатије II. Тај живопис је одавно уништен.

Замењујући старе фреске из времена св. Саве новим фрескама, сликар архиепископа Јевстатија II водио је строгог рачуна о њи-

ховом односу. Он је задржао првобитну висину сокла (1м50) и, изнад тога високог сокла, по примеру свога претходника, дао у натприродној величини изоловане фигуре светитеља, определивши се тако од првог тренутка за монументалну концепцију ранијег сликара. У источном травеју, он је дао четири фигуре које су преко три метра високе, а у западном травеју композицију *Успења Богородичина* развио је на површини од 30м². Он је тако поступио свакако по жељи архиепископа Јевстатија II, који је хтео да нови живопис у Жичи остане у традицији живописа који је на истим површинама рађен у доба св. Саве.

Поштовањем традиције и прилагођавањем новог живописа старом објашњава се не само монументалност димензија, него и извесна архаичност фресака. Већ саме њихове сразмере изгледају архаично у последњим годинама XIII и у првим XIV века. Тако изгледају, у наосу, изоловане фигуре светитеља, које су не само високе преко три метра, него и стављене у сликане аркаде, а још више светитељске бисте у олтарској апсиди, где их је свих дванаест уоквирено сликаним оквирима, тако да личе на иконе; насликани су и клинови о којима оне тобож висе.[98] Осим на монументалност и на архаичност, поштовање традиције утицало је и на распоред фресака. У олтару, уместо уобичајеног *Поклоњења агнецу*, у првој зони су насликане бисте црквених отаца, а *Поклоњење агнецу*, уз изостављање агнеца, добило место у другој зони. Ако је у полукалоти олтарске апсиде, као обично, била *Оранта*, тад је *Причешће апостола* морало бити изостављено, што је такође црта архаичности; тако је код нас поступљено још само у Петровој цркви у Расу, у XII веку.

Међу изолованим фигурама у наосу највише се намећу погледу четири фигуре у источном травеју пред олтаром. Оне то чине не само својим изузетно великим димензијама

ЂОРЂЕ КРСТИЋ (1851—1907): ЖИЧА, УЉЕ. НАРОДНИ МУЗЕЈ У БЕОГРАДУ
GEORGES KRSTIĆ (1851—1907): ŽIČA, HUILE. MUSÉE NATIONALE, BELGRADE
GEORGE KRSTIĆ (1851—1907): ŽIČA, OIL. NATIONAL MUSEUM, BELGRADE

ЕВАНЂЕЛИСТ МАРКО, СЕВЕРОЗАПАДНИ ПАНДАНТИФ
MARC ÉVANGELIST, PENDENTIF NORD-OUEST
MARK THE EVANGELIST, NORTH EAST PENDENTIVE

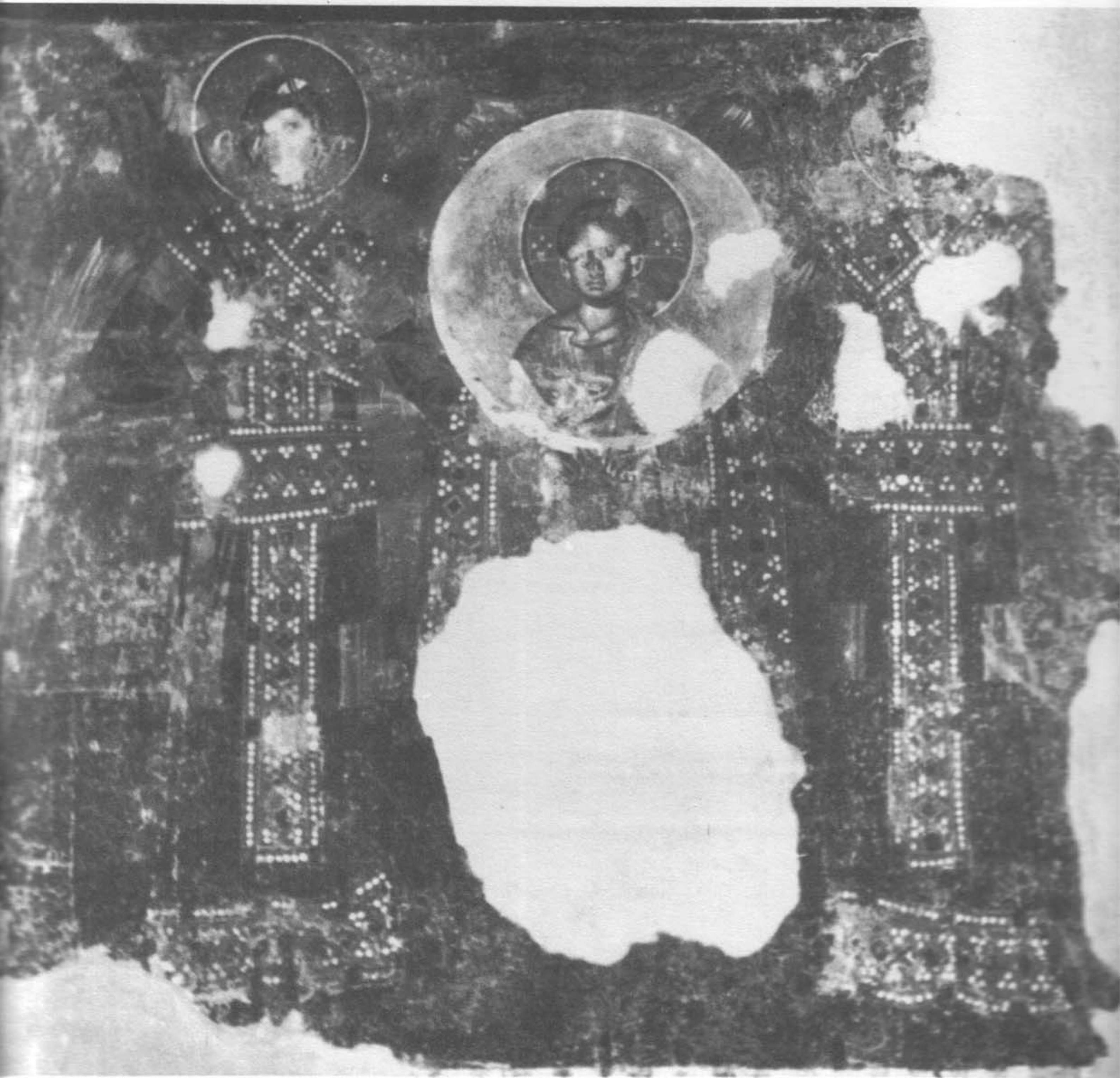
и тиме што су стављене у богато декорисане сликане аркаде, него и идејама које у себи садрже и сликарским особинама, најпосле и тиме што су релативно добро очуване. Нема сумње, та четири светитеља нису случајно насликана на томе месту и двојица по двојица, нити су они залуд толико виши растом од свих других светитеља и једини стављени у аркаде: св. Стефан је заштитник српске државе, а св. Ђорђе помоћник српских владара у борби против иноплеменика; њихови пандани на северном зиду, свети Димитрије и непознати монах, биће да су посредници црквених управљача. И димензијама и алузијама државног и црквеног карактера те четири фреске су требале да изазову на гледаоца изузетно велики утисак.

У другом травеју, где су од некадањих осам фигура светих ратника сачуване фрагментарно само две, налазио се и св. Јевстатије, имењак тадањег српског архиепископа, обнављача жичког живописа, дат фронтално и с мало покрета, са копљем у десној и мачем у левој руци. Слабије је очуван, али је лепше сликан анонимни св. ратник на истом зиду,

витак, окренут главом удесно, који има на себи сив панцир, црвену тунику, жуту хламиду и жуту ешарпу укрштену преко груди. Напротив, шест фигура св. пустињака, такође у натприродној величини и у пуном расту, уништених глава и несталих натписа, — на јужном зиду западног травеја, — више су незграпне но импозантне, тешког тела, грубих руку, оштрих, скоро искључиво вертикалних набора на драперијама, виолентних осветљења и монотоне комбинације тамно црвених, жутих и зелених боја. Занимљива је, на западном пиластру, *Страсна мати Божја,* слика на којој мали Христос нагло окреће главу, преплашен визијом инструмената страдања са којима му се јавља анђео, — у нашем сликарству, то је први пример тога типа Богородичина, који има драматичан карактер.[99] Исто тако је и ретка и не мање занимљива фреска на западном зиду на којој се види како свети арханђели Михаило и Гаврил, у пурпурним далматикама, фронтално окренути, држе између себе медаљон Христа Емануила. Једно време, символ победе над иконоборцима, та тема иконографски значи да верни поздрављају Христов лик и да славе Христа што је дао људима да виде светлост његовог лица коју гледају анђели и стављају је пред очи људима.[100]

Композиције у другој зони су све уништене, сем *Успења Богородичина.* У горњим зонама, под кубетом, очувано их је, фрагментарно, четири: на источном зиду *Благовести,* на западном *Тајна вечера,* на јужном *Силазак св. Духа,* на северном *Благовести Захарији о рођењу Јованову.* Прве три не превазилазе значај конвенционалних мотива, занимљивије по детаљима него као целина; у *Силаску св. Духа* привлаче поглед четири фигуре у пољу између апостола, символи народâ, на првом месту фигура младог човека с капом на глави, окренутог телом у једном правцу, а главом у другом, с десном руком на грудима и штитом у левој. Најоригиналнија је међу композицијама сцена у којој

СВ. ЈЕВСТАТИЈЕ. НАОС, ЈУЖНИ ЗИД
ST. EUSTACHE. NEF, MUR SUD
ST. EUSTACE. NAVE, SOUTH WALL.



АРХАНЂЕЛИ СА ХРИСТОМ-ЕМАНУИЛОМ. НАОС, ЗАПАДНИ ЗИД
ARCHANGES AVEC LE CHRIST-EMMANUEL. NEF, MUR OUEST.
ARCHANGELS WITH CHRIST-EMANUEL. NAVE, WEST WALL

УСПЕЊЕ, ЦЕНТРАЛНИ ДЕО, НАОС, ЗАПАДНИ ЗИД
DORMITION, PARTIE CENTRALE, NEF, MUR OUEST
DORMITION, CENTRAL PART. NAVE, WEST WALL

арханђел Гаврил извештава Захарија о зачећу Јованову. У црвеном хитону и зеленкастом химатиону, арханђел Гаврил, енергичан и неспретан у покрету, убрзаним ходом долази слева, обраћајући се десном руком Захарији, а у левој држећи жезло. Захарија, у белом огртачу, украшеном квадратним пољима у којима су црвени крстићи, стоји де-

сно, иза олтара, а испред групе Јевреја у храму. Ретка у нашем сликарству — има је још само у Дечанима — честа у сиријским и коптским споменицима,[101] ова композиција добила је у Жичи изванредно угледно место, као једна од њених значајних фресака.

Као што је случај готово у свим црквама, у Жичи је по димензијама највећа композиција *Успење Богородичино*. Њен сликар се трудио да иде за примером својих претходника у Милешеви, Сопоћанима и Грацу, — да створи изузетну, грандиозну композицију. По њеним сразмерама и основној концепцији, он је у томе и успео; фреска покрива целу површину западног зида изнад прве зоне и, гледана у целини, заиста сећа на *Успење* у Тројичиној цркви у Сопоћанима. Али то је међу њима једина сличност. При томе, није од пресудног значаја то што је *Успење* у Жичи знатно друкчије по иконографским појединостима, него што његов сликар није знао за оне савршене пропорције и отмене покрете, за оно фино моделовање лица, за племенит цртеж и за апартне боје, којима се одликује сопоћански мајстор; фигура апостола Павла, на жичком *Успењу*, драстичан је пример суровог цртежа и још суровијег моделовања главе и тела. Има фреска *Успења* у Жичи и врлина. Христовом лицу сликар је дао изванредно мисаон израз, а Богородичина душа, дата у облику детета прекрштених руку и с два крила, колико је редак толико је живописан мотив у нашем сликарству.

У јужном и северном параклису Спасове цркве радили су други сликари него у њеном наосу и олтару, иако у исто време. Међу изолованим фигурама светитеља у првој зони, у северном параклису, истичу се фигуре св. ратника, који — за разлику од светих ратника у наосу — нису дати са оружјем, већ с крстом у руци; и који немају на себи војнички костим него патрицијски. Св. Прокопије и св. Ђорђе, две изразито декоративне, нешто хладне, али ефектне фигуре, снажно моделованих лепих лица руменог инкарната, имају на себи костим од раскошне материје и богато декорисан, — први хламиду са орнаментима у облику лозице, други у облику

УСПЕЊЕ, ДЕТАЉ: ДУША БОГОРОДИЦЕ
DORMITION, DETAIL: L'AME DE LA VIERGE
DORMITION, DETAIL: VIRGIN'S SOUL

двоглавих орлова. Већ и зато што су ретке у нашем сликарству, сцене из живота св. Стефана Првомученика, коме је јужни параклис и посвећен, изванредно су занимљиве. Оне су некад заузимале у другој зони цео јужни, источни и северни зид, а очувало их се у фрагментима свега три: св. Стефан пред судијом, каменовање св. Стефана и пренос моштију св. Стефана. Ова последња је дата као велика, импозантна, добро организована композиција, с пажљиво цртаним фигурама изразитих и индивидуалисаних црта. Али, крај све коректности, она оставља хладан утисак на посматрача, — можда и стога што су скоро све фигуре на њој одевене у беле одежде; најимпресивније су на њој мале фигуре људи и жена у дубокој проскинези (насликане испод прозора): насупрот свечаној мирноћи цара, патријарха и свештенства на горњем делу композиције, покрети њихових руку и глава, њихови погледи из очију пуни су узбуђења.

УСПЕЊЕ, ДЕТАЉ
DORMITION, DETAIL
DORMITION, DETAIL

У северном параклису, који је био посвећен св. Сави Јерусалимском, готово све до скора очуване фреске рађене су у славу литургије и монаштва. У малој конхи олтарске апсиде илустровано је *Поклоњење жртви*, а на јужном зиду су четири фигуре пустињака чија је важност наглашена монументалношћу димензија и тиме што су стављене у раскошно орнаментисане сликане аркаде. Један од њих је св. Сава Јерусалимски, чија је смрт била илустрована на композицији на северном зиду уништеној у другом светском рату. На њој се видео у средини, на постељи, самртник, над којим се окупила група монаха, па један чита из књиге, други држи запаљену свећу, неки подигли руке увис, један се нагнуо над умрлим, а иза њих брдовит пејзаж и група анђела који клече. Она је значајна не само стога што је једина у нашем сликарству, него и зато што се њоме индиректно глорификује српски св. Сава, имењак и велики поштовалац јерусалимског св. Саве.

Казујући да је архиепископ Јевстатије II обновио Жичу „не савршено, као што беше испрва", животописац његов има право: сликари који су радили фреске у Спасовој цркви између 1292 и 1309 нису били велики уметници, и они се не могу поредити са својим претходницима у Студеници, у самој Жичи, Милешеви, Пећи, Морачи, Сопоћанима или Грацу. По натприродној величини изолованих фигура светитеља и по грандиозним сразмерама *Успења Богородичина* оне носе обележје монументалног стила, али се на њима не виде ни оне складне пропорције фигура, ни они достојанствени, отмени покрети, ни биране боје, ни мелодичне линије које нас сретају на најбољим фрескама рађених пре њих по нашим манастирима. У Жичи, физиономије у фигура су без духовног озарења, колорит без племенитости и дубине, моделовање грубо, цртеж оштар, драперије без зналачки извучених, ритмичких набора. У по нечему сликарски поступак је нов и оригиналан: по драперијама светитеља, нарочито св. пустињака и апостола у *Успењу Богородичином*, широко су и обилато расута плавичасто бела осветлења. Тај начин сликања, који се у исто време и у истој мери појављује на фрескама у Ариљу, повећава мистичну црту живописа у тим црквама.

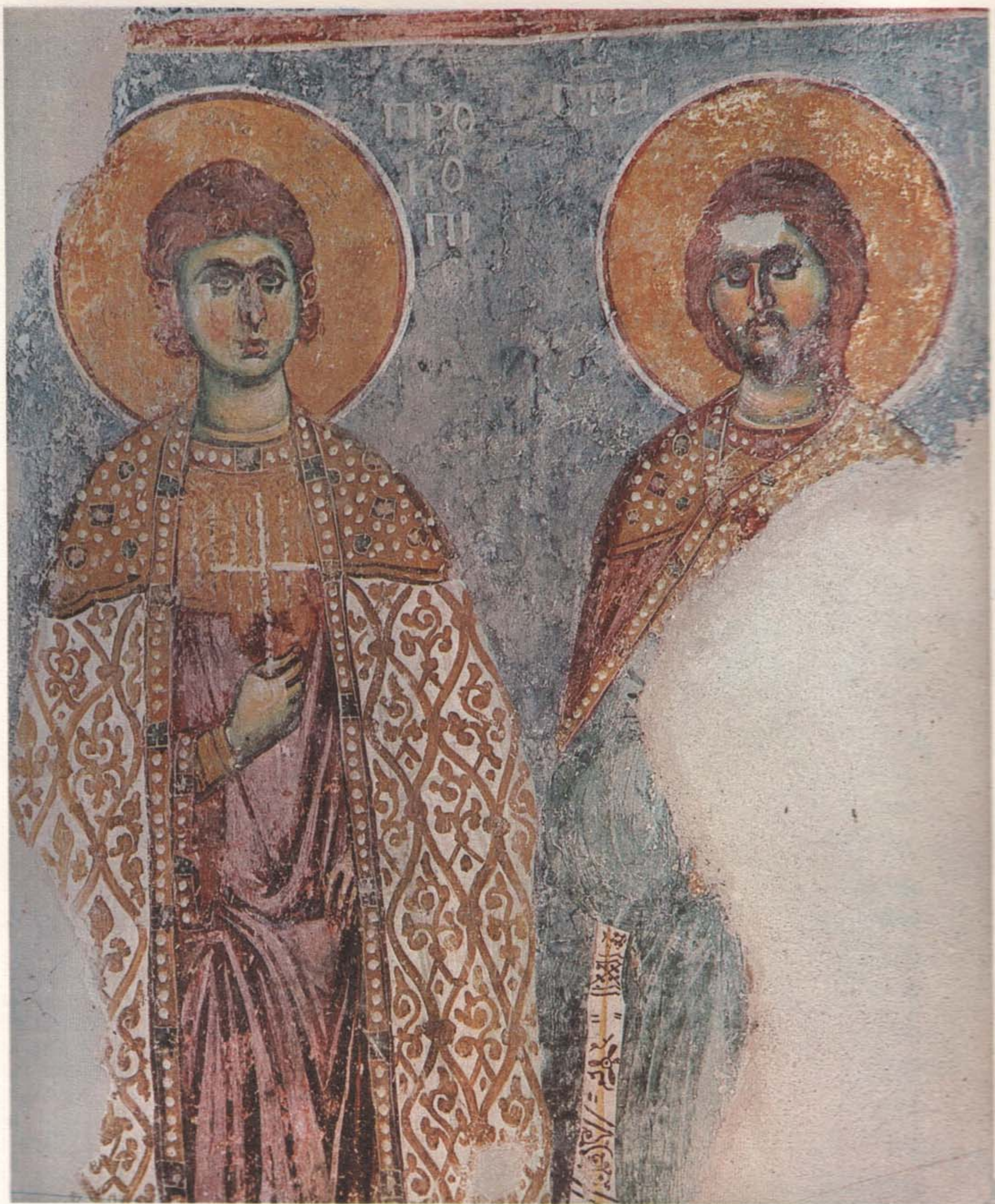
Разлика између фресака рађених за Јевстатија II и фресака рађених за св. Саву није у иконографији, него у уметничкој вредности. Настале у последњој деценији XIII века, оне обележавају ону, слабију фазу нашега сликарства, кад је монументални стил умирао, а наративни се још није био родио. О њиховим сликарима се не зна ништа. Сигурно је да те фреске нису радили они уметници — приближно истог талента и знања — који су, 1296, били запослени у цркви св. Ахилија у Ариљу, још мање они који су декорисали западни травеј св. Апостола у Пећи. Те фреске нису радили ни мајстори који су, у време кад је овај жички живопис завршаван, сликали, 1308, фреске у Богородици Љевишкој у Призрену; призренски сликари су неупоредиво већи уметници. Ако је уметнички ниво опадао, број сликарских радионица је остао велик.

ПРЕНОС МОШТИ СВ. СТЕФАНА, ДЕТАЉ. ЈУЖНА КАПЕЛА
TRANSLATION DES RELIQUES DE SAINT ETIENNE. CHAPELLE SUD
TRANSLATION OF ST. STEPHEN'S RELICS, DETAIL. SOUTH CHAPEL

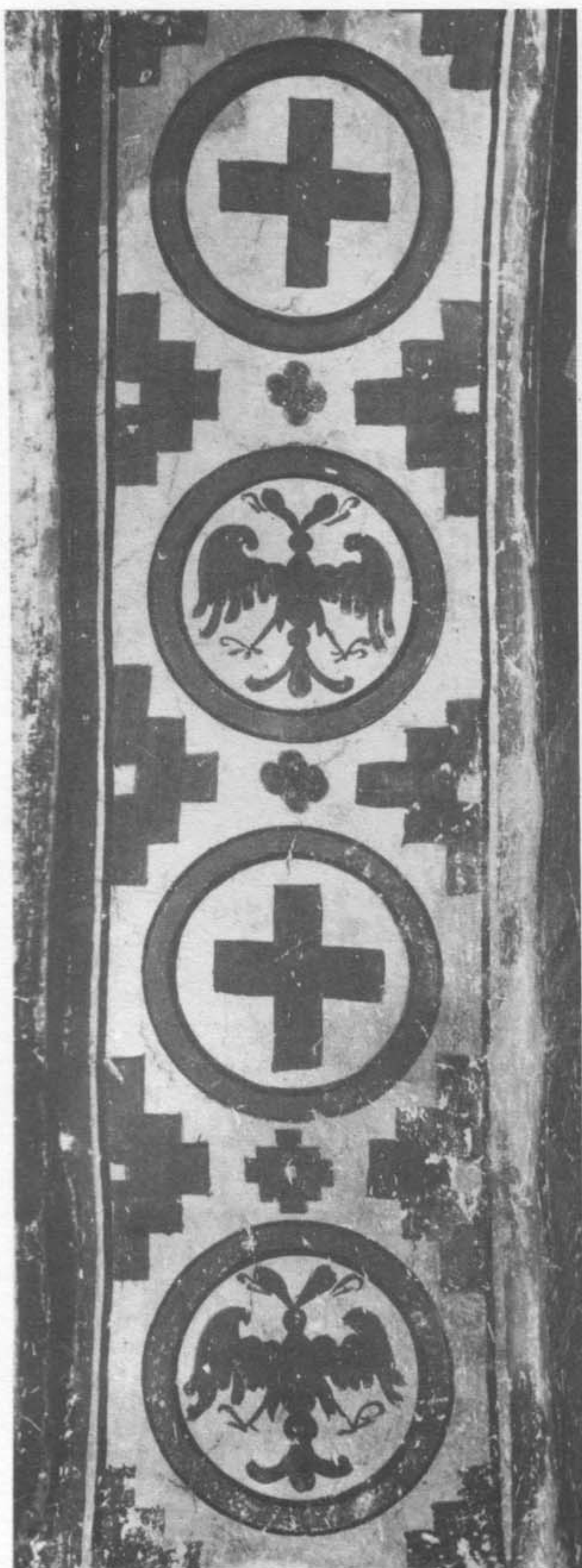
Архиепископ Сава III (1309—1316) ни у Жичи, ни у црквеном и државном животу није био мање активан од свога претходника, Јевстатија II, као што ни његов животни пут није био другачији од пута других истакнутих црквених поглавара. По примеру архиепископа Саве I, Саве II, Јоаникија, Јевстатија I и Јевстатија II, Сава III је провео, неко време, као монах у Хиландару, где су допуњавали своје формирање готово сви управљачи наше цркве. Изабран за епископа призренског, Сава III је водио бригу о фундаменталној обнови катедралне Богородичине цркве, коју су, финансијским средствима краља Милутина, из основа преградили и изнова живописали призренски мајстори Никола и

Астрапа, створивши од ње један од најзначајнијих наших споменика. Као архиепископ, Сава III је учествовао у саветовању краља Милутина с братом Драгутином и мајком Јеленом о грађењу цркве св. Стефана у Бањској, подигнутој између 1312 и 1316,[102] и потврдио повељу коју је, истих година, краљ Милутин издао манастиру Хиландару, подижући пирг Хрусију с црквом Вазнесења Христова.[103] Са архиепископом Данилом II учествовао је у свечаној сахрани краљице Јелене, чије је тело ношено из њеног дворца у Брњацима на Горњем Ибру у манастир Градац, где је сахрањена у својој Богородичиној цркви.[104] У самој Жичи, архиепископ Сава III је довршио живописање Спасове цркве започето под архиепископом Јевстатијем II. Тешко је рећи да ли је за Саву III рађен, као што се чини, живопис већ у ексонартексу, јер су ту скоро све фреске уништене. Сигурно је да је по наруџбини Саве III живописан простор испод куле, на западном улазу у цркву св. Спаса. Сликари које је Сава III запослио нису били тако велики уметници као они који су, његовом бригом, радили фреске у Богородичиној цркви у Призрену, али су то још увек били ваљани уметници.

Простор под кулом је у истину један засведен трем, у који се није могао ставити велик број фресака. Распоред је колико смишљен толико импресиван. На источном зиду, у првој зони, поновљени су портрети првих ктитора манастирских, краља Стефана Првовенчаног и његовог сина Радослава, а изнад њих је илустрована *Божићна химна*, којом се глорификују Христос и краљ Милутин. На јужном и северном зиду је, у првој зони, преписан текст оснивачке повеље коју су, 1220, ктитори издали манастиру, изнад текста је по једна група четрдесеторице св. мученика, а на самом улазу у трем, на његовој јужној страни, фигура апостола Петра, на северној апостола Павла; на западном зиду је илустрована парабола о Христу и детету. Међу тим фрескама у трему нарочиту пажњу не привлаче тешко оштећени портрети двојице краљева, на којима су црвени плаштеви украшени двоглавим орловима у круговима од бисера. Шта је у трему интересантно, то је *Божићна химна*.[105] Она није једноставно илустрација стихире која се пева на Бадњидан на вечерњу,[106] као што је то случај са илустрацијом те теме у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, сликане 1295,[107] или у цркви св. Апостола у Солуну, живописане после 1315.[108] У Жичи, илустрација те химне није циљ, већ повод, — повод за глорификовање краља Милутина. На њој је приказан тренутак кад архиепископ Сава III, на челу девет свештених лица, дочекује краља Милутина на улазу у Спасову цркву у пратњи шесторице великаша.[109] До тога доласка је свакако дошло о Божићу, јер га представља у саставу илустрације божићне стихире. У горњем делу композиције, по средини, насликана је, у великој кружној мандорли, изнад које лебде анђели, Богородица са дететом на престолу, у тренутку кад им прилазе слева маги с даровима, здесна пастири. У доњем делу композиције, у средини, фронтално стоје две женске фигуре, персонификације Пустиње и Земље; десна у љубичастој, лева у зеленој хаљини античког кроја, оне држе обема рукама, респективно, вертеп и јасле; десно од њих долази краљ Милутин с великашима, слева архиепископ Сава III са свештенством. Краљ држи у подигнутој руци крст, символ не само вере, већ и победе:[110] Немања се пред битку код Пантина наоружао „крсним знамењем",[111] он је крстом побеђивао своје непријатеље;[112] и Драгутин и Милутин побеђивали су иностране народе „крсним знаком ограђивани".[113] Пре но што ће поћи у рат против Византије, 1282, краљ Милутин је узео благослов од архиепископа Јевстатија I и од црквеног сабора,[114] као год што је, пре но што ће послати војну помоћ цару Андронику II против Турака, 1313, „примио благослов од архијереја и од свега сабора српскога".[115] Краљ Стефан Дечански ће, пред полазак у битку код Велбужда, ићи на молитву у цркву св. Ђорђа у Старом Нагоричину, а краљ Душан, за сукоба с Мађарима, у Спасову цркву у Жичи.[116] Владар није одлазио у цркву само пре битке, него и после победе, као што показује и ова композиција у Жичи. Она садржи исте идеје које се садрже у византијским песмама поводом церемоније прокипсиса, кад се цар показивао народу, — „Христос се родио, који је



СВ. ПРОКОПИЈЕ И СВ. АРТЕМИЈЕ. ЈУЖНА КАПЕЛА
ST. PROCOPE ET ST. ARTEMIOS. CHAPELLE SUD
ST. PROCOPIOS ET ST. ARTEMIOS, SOUTH CHAPEL



ОРНАМЕНТ ИЗ ПОРТИКА
L'ORNEMENT DU PORTIQUE
ORNAMENT IN THE PORCHE

тебе, царе, крунисао". У песмама Мануела Холоболоса, поводом истог празника о Божићу, владареви дарови цркви пореЂују се с даровима које су маги донели Христу.[117] Нашу фреску треба датирати у 1313 годину, кад је краљ Милутин изишао као дефинитиван победник из сукоба с Драгутином око престола, а његова војска, под вођством Новака Гребострека, потукла Турке у Малој Азији, где се одликовала у борбама и вратила се са славом и царевом захвалношћу.[118] У то исто време, краљ Милутин је, у Студеници, манастиру у коме су лежале мошти великог жупана Немање, у тријумфалном осећању подигао цркву Јоакима и Ане, као знак да је легитиман наследник св. Симеона.

Композиција у трему жичке Спасове цркве је у нас једина слика такве садржине, али се њене идеје могу наћи у књижевним делима. Биограф краља Милутина можда се сећао наше фреске кад је писао да се тај наш краљ силно узвеличао, „као што се могао видети у часној слици својој и мушкости и доброти и царској пратњи, и, томе дивећи се, морао је човек рећи: „Већи си од свију силних царева, о славни краљу".[119] И као што на нашој фресци архиепископ Сава III у пратњи свештенства свечано дочекује, с јеванђељем и кадионицом, с рипидама и свећама, победничког краља Милутина, тако је краља Стефана Дечанског, после његове победе код Велбужда, народ славио победним песмама: „А када је дошао у манастир", каже његов позни биограф, али свакако обавештен о дворским обичајима свог времена и средњег века уопште, „а када је дошао у манастир, са славним кнезовима и са многим десетинама тисућа, писаше победне песме Христу цару и испуњаваше се неисказаном радошћу".[120]

За познавање дворског живота у средњовековној Србији корисно је зауставити се на појави краљевој и његовој пратњи на нашој композицији. Краљ Милутин, у пурпурном дивитисију, појављује се на овој фресци исто онако као краљ Владислав кад је ишао по

БОЖИЋНА ХИМНА, ДЕТАЉ: АРХИЕПИСКОП САВА III СА СВЕШТЕНИЦИМА И ПЕРСОНИФИКАЦИЈА ПУСТИЊЕ. ФРЕСКА У ПОРТИКУ

STICHERE DE NOEL, DETAIL: ARCHEVEQUE SAVA III AVEC LE CLERGE ET LA PERSONNIFICATION DU DESERT. FRESQUE DANS LE PORTIQUE

CHRISTMAS HYMN, DETAIL: ARCHBISHOP SAVA III WITH THE CLERGY AND PERSONIFICATION OF THE DESERT. FRESCO IN THE PORCHE

мошти св. Саве у Трново: „са изабраним слугама великога свога краљевства".[121] Дворски достојанственици у пратњи краља Милутина сви су у сканарикама, — у црвеној, зеленој, жутој, плавој, — и према тим бојама̄ могли би се утврдити њихови чинови у дворској служби. Свакако су то „владалци двора краљева", у које су се убрајали протовестијар, војевода, велики тепчија, ставилац, и други. На архиепископу Сави III је уобичајени полиставрион с црвеним и црним крстовима; занимљивији су костими на свештенству у

БОЖИЋНА ХИМНА ДЕТАЉ: КРАЉ МИЛУТИН СА ДВОРЈАНИМА
STICHÈRE DE NOËL. DÉTAIL: ROI MILUTIN AVEC SES COURTISANS
CHRISTMAS HYMN, DETAIL: KING MILUTIN WITH HIS COURTIERS

пратњи архиепископовој, утолико више што су на нашим фрескама портретисани редовно чланови високог клира, а ниже свештенство ретко и искључиво у групама и анонимно. Први од њих на нашој композицији, окренут ка архиепископу, са свећом у руци, одевен је у љубичасту одећу, а остали у љубичасту или зелену, сви с белим подигнутим оковратником и у високим белим капама, исто толико документарним колико живописним.

ЧЕТРДЕСЕТ МУЧЕНИКА. ПОРТИК, СЕВЕРНА СТРАНА
LES QUARANTE MARTYRS, DÉTAIL. PORCHE, COTÉ NORD
FORTY MARTYRS, DETAIL. PORCHE, NORTH SIDE

И суседна композиција, подељена на два дела, на којој је насликано *Четрдесет мученика*, глорификује владара: краљеви војници, као и четредест мученика, дају живот за хришћанску веру; мученике севастијске призива у помоћ и монахиња Јефимија у натпису на покрову кнеза Лазара. Иначе, ова велика композиција је сликарски слабо изведена; нага тела и лица су као од порцелана, колорит хладан, цртеж несигуран. Напротив, фи-

гуре апостола Петра и Павла изванредно изгледају, и иконографски и уметнички: дати у натприродној величини, први с црквом, други с посланицама на глави, с горњим делом тела у једном правцу, доњим у другом, они су у живом и енергичном покрету, снажно моделовани и одлично цртани, с драперијама великих колористичких квалитета.

С преносом државне престонице из Раса у Скопље, краљ Милутин је морао, већ из ѓеографских разлога, претпостављати као седиште архиепископије ближу Пећ удаљеној Жичи. Он је од Драгутина примио престо у краљевском дворцу у Дежеви, не у Жичи, као што сведоче биограф краљев и илустрације тога чина на фрескама у капели св. Ђорђа у Расу;[122] не зна се ни за какво Милутиново крунисање у цркви св. Спаса, иако је на фресци Божићне химне илустрован његов свечани долазак у Жичу. Сасвим природно, архиепископ Никодим (1317—1324) посветио је своју главну бригу другој архиепископској резиденцији, Пећи, у којој је највише и живео. Замонашен у Хиландару и пребивајући неко време у Кареји, у некадањој ћелији св. Саве, хиландарски игуман[123] — 1314, кад су, по мом мишљењу, рађене фреске у хиландарској Богородичиној цркви, међу којима се налази и његов портрет (доцније рестаурисан), — Никодим је рано показао снаљажљивост дипломате и мудрост државника. Кад су краљеви Драгутин и Милутин дошли у сукоб око престола, они су, у сагласности с државним сабором, упутили, 1313, Никодима, младог игумана хиландарског, у Цариград к цару Андронику II, ка његовом сину и савладару Михаилу и патријарху Нифону, да посредује за мир између краљевске браће.[124] Никодим је том приликом упознао у византијској престоници и јерусалимског и антиохијског патријарха и, што је било још важније, типик св. Саве Јерусалимског, чија правила је одмах зажелео да примени у српској цркви и помоћу њих реформише српско монаштво. Чим је изабран за архиепископа, 1317, послао је људе у Цариград у манастир св. Јована Претече, при коме је краљ Милутин подигао болницу, да му отуд донесу жељени типик, који је сам превео и увео га код нас у живот.[125] Друга дипломатска мисија коју је Никодим предузео није била мање осетљива, ни мање значајна. Он је био тај који је, на челу једног изасланства светогорских монаха, са успехом посредовао код краља Милутина да помилује сина Стефана и допусти му да се врати из заточења у Пантократорову манастиру у Цариграду. Архиепископија којом је Никодим управљао била је далеко пространија од оне којом је управљао Сава I. У повељи коју је, око 1312, краљ Милутин, с доцнијом потврдом архиепископа Никодима, издао цркви св. Стефана у Бањској, наводи се по имену тринаест епископа[126] (од петнаест, колико их је свега било), двапут више него кад је архиепископија била основана. Њом се управљало из Пећи, у којој је — пре него у Жичи — 6 јануара 1322, архиепископ Никодим крунисао Стефана Дечанског за краља, у присуству властеле и свештенства.[127] Стога ће, не у Жичи, већ у Пећи, уз цркву св. Апостола, коју је подигао Арсеније I, архиепископ Никодим сазидати цркву св. Димитрија, у којој је и сахрањен.[128] Значајно је за његово национално осећање стварање култа св. Саве: на архиепископском имању у Лизици — месту које није идентификовано — Никодим је саградио поред дворца цркву коју је посветио првом српском архиепископу св. Сави, и у њој, свакако, предвидео илустровање сцена из живота свога великог претходника, вероватно прво у српском сликарству.

Подједнако у Жичи и Пећи био је активан Никодимов наследник, изванредно предузимљиви и свестрано обдарени Данило II (1324—1337), који се није мање истакао као велик државник и снажан писац, него као енергичан црквени управљач. У старој архиепископији, Жичи, Данило II је покрио оловом Спасову цркву, повисио кулу и живописао трпезарију, да у исто време, као брижљив властелин, „насади многе винограде, и раније насађене воћке распространи".[129] У другој архиепископској резиденцији, Пећи, подигао је и живописао, око 1330, Богородичину цркву, припрату за све три цркве, пирг с капелом св. Данила и црквицу св. Николе. На архиепископском имању Јелшацу у горњем Ибру — близу двора краљице Јелене у

Брњацима, у краткотрајној бањској епархији чији је Данило II био епископ — подигао је дворац и цркву св. арханђела Михаила, а у архиепископском граду Магличу палату и цркву св. Ђорђа.[130] Нашао је времена да састави и *Животе краљева и архиепископа српских*, списе који су, с допуном његових настављача, нарасли у драгоцен зборник. Сахрањен је у Пећи, у северозападном углу Богородичине цркве, где над његовим гробом стоји камени саркофаг, богато украшен крстовима у аркадама, листовима и рељефом *Уготовљеног престола*.[131] Ктиторска активност архиепископа Данила II равна је активности једног краља.

С проширењем државе и с порастом моћи поглавара цркве опада постепено значај Жиче, чије се присуство у доба царства једва осећа. За краља, архиепископ Данило II крунисао је Стефана Душана, 1331, у дворској цркви св. Јована Претече у Сврчину на Косову,[132] а за цара патријарх Јоаникије, с бугарским патријархом Симеоном и охридским архиепископом Николом, на Ускрс 1346, у Скопљу. Прво царев логотет, од 1338 архиепископ, а од 1346 патријарх, Јоаникије, као и сви патријарси у доба царства, столовао је у Пећи, где је цркву св. Апостола обдарио иконама и црквеним сасудима,[133] а у цркви св. Димитрија дао себе насликати на молитви пред Богородицом.[134] Државни живот је захтевао од поглавара цркве да често буде крај владара. Кад је, 1342, у Приштини, царски претедент Јован Кантакузен предлагао краљу Душану савез противу цара Јована V, томе државном сабору је присуствовао и патријарх Јоаникије.[135] Редовно потврђујући повеље које његов владар издаје манастирима, он се сагласио с даровима које је цар Душан дао цркви властелина Иванка у Штипу, деспота Оливера у Леснову и анагноста Драгоја у Габрову.[136] Репрезентативан карактер патријархове моћи добија у доба царства међународни значај: у време кад цар Душан показује да тежи да наследи Византију, патријарх Јоаникије зида цркве, не по српским областима, већ у светој земљи свих хришћана, Палестини, — цркву св. Илије на Кармилу и цркву св. Николе на Таворској гори.[137]

АРХИЕПИСКОП ДАНИЛО II. БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА. ПЕЋ
L'ARCHEVÊQUE DANILO II. L'ÉGLISE DE LA VIERGE. PEĆ
ARCHBISHOP DANILO II. THE CHURCH OF THE HOLLY VIRGIN. PEĆ.

Важне црквене институције у доба царства нису само манастири које су основали краљеви из куће Немањића, него и велики, дотад византијски, црквени центри Охрид, Сер и Света Гора. Установљене су сада и нове врсте хијерархије, — архиепископије, митрополије, епископије, — и први по рангу међу митрополитима је митрополит Скопља, престонице цареве.[138]

За владе Стефана Душана, Жича се помиње више поводом војних него црквених догађаја. Стефан Душан је долазио у Жичу с пролећа 1335, кад је мађарски краљ Карло Роберт, желећи искористити Душаново ратовање у Македонији, напао на Србију, и Душан похитао с југа на север. Посетивши том приликом Жичу, Душан се у Спасовој цркви

поклонио пред иконом Исуса Христа и Богородичином, молећи их да му помогну у рату против нападача. До сукоба није дошло, јер се Карло Роберт, чија је војска била прешла Саву и Дунав, повукао.[139] Други пут је Душан био у Жичи 1354, опет због сукоба с Мађарима. Те године је пошао на њега краљ Лудвиг, који је, средином јуна, био у Београду. Пошав му у сусрет, цар Душан је ударио табор под Рудником, на Брусници. Ратна опасност није сметала цару да обавља државне послове. Он је одатле замолио писмом патријарха Јоаникија да дође у Жичу, вероватно ради тога да се с њиме посаветује о своме плану да га папа именује капетаном хришћанске војске у светом рату против Турака.[140] По царевој заповести, ту је, на Пакларима, логотет Ђорђе писао, 14 августа 1354, повељу којом је цар потврђивао манастиру Хиландару село Лесковљане, што су му били даровали госпођа Вишеслава са синовима Богданом и Богојем.[141] По једном познијем казивању, цар Душан и краљ Лудвиг, ради измирења, састали су се на Дунаву; цар је дојахао на коњу до реке, а краљ доапловио на чамцу до обале, али се није искрцао. Мађари су опустошили северну Србију, али су се услед великих губитака и маларије морали повући.[142] Цар Душан на то пође на југ, у своју другу престоницу Сер, а патријарх Јоаникије, оболео, заповеди да га понесу у Пећ. На путу, у Полумиру, у клисури Ибра, патријарх умре (3 септембра 1354). Сахрањен је у Пећи, у цркви св. Апостола, где му је гроб обележен мраморном плочом, без орнамената,[143] а изнад гробнице му је стављена фреска на којој је илустрована његова смрт.[144]

Нема писаног сведочења, али је вероватно да је Жичу посећивао и наследник патријарха Јоаникија, Сава III (1354—1375), који је изабран за патријарха на државном сабору у Серу, у јесен 1354.[145] Поглавар цркве за последњих година владе цара Душана и за цело време владе цара Уроша, Сава III се често налазио онде где је био двор, учествујући на саборима које је држао цар с властелом и свештенством. Он се, као патријарх Срба и Грка, помиње међу првима у повељи „господина светаго цара" коју је писао логотет Гојко под Скопљем 10 августа 1355, а цар Душан је издао задужбини свога брата севастократора Дејана, манастиру св. Богородице у Архиљевици, у Жеглигову, у договору са царицом, са сином Урошем, са свима митрополитима, епископима, игуманима, великом и малом властелом и свим сабором српске и грчке земље и поморске.[146] У таквом сјајном друштву, далеко од Жиче, помиње се, у повељи коју „повељењем господина цара Ђорђе логотет записа на Овчи пољи", патријарх Сава III као први после чланова царске куће међу онима који су учествовали на сабору у Крупишту, где је цар Душан, око 1355, потврдио старе и дао нове повластице Хиландару и одредио обавезе патријархове према томе манастиру и Савиној ћелији у Кареји.[147] Нераздвојан од владареве законодавне активности у питањима цркве, патријарх Сава III је учествовао у раду и другог државног сабора у Крупишту, 1355 године, на коме је цар Душан потврдио прилоге и повластице манастиру св. Николе у Добрушти.[148] За владе цара Уроша положај патријархов у доношењу владаревих законских одлука је остао непромењен. Када цар Урош, повељом писаном 10 априла 1357 "у славном граду Скопљу царском", даје у баштину дубровачким властелинима Басету Баринчелу Биволичићу и Трипету Миховићу Бучићу острво Мљет, он то чини у споразуму, не само са својом мајком царицом Јеленом, него и патријархом Савом, свима митрополитима, игуманима, властелом и целим сабором српским.[149] Патријарх и сам издаје повеље. „У дому Спасову, патријаршији", у Пећи, Сава III је потврдио, 1361, дар челника Милоша манастиру Хиландару који су му раније потврдили цареви Душан и Урош.[150] Преживевши маричку битку и смрт цара Уроша и дочекавши измирење српске и грчке цркве, патријарх Сава III је своје последње дане провео свакако у Пећи.

Са распадом царства и преносом центра државног живота из Македоније у Поморавље и Подунавље, патријарси су, постепено, вратили своје седиште из Пећи у Жичу, где су резидовали до краја наше државне самосталности.[151] Сабор на коме се, после смрти Саве III, бирао нови патријарх и на коме је,

ТЕОДОР ТИРОН И ТЕОДОР СТРАТИЛАТ. ТИМПАН ЦРКВЕ СВ. ПЕТРА И ПАВЛА У ЖИЧИ
THEODORE LE TIRON ET THEODOR LE STRATÉLATE. LE TYMPAN DE L'ÉGLISE DE ST. PIERRE ET PAUL À ŽIČA
THEODORUS TIRON AND THEODORUS STRATILAT. FRESCO IN THE TYMPAN OF THE CHURCH ST. PETER AND PAUL AT ŽIČA

у присуству кнеза Лазара и Ђуре Балшића, изабран Јефрем, држан је још увек у Пећи. Личност новог патријарха и његов избор недвосмислено су говорили о пропасти једног царства: безначајан човек бугарског порекла, лишен особина које треба да има поглавар цркве, Јефрем је већи део живота провео као испосник по пећинама у околини Пећи и Дечана. Изабран 1375, он се већ 1379 захвалио на патријарашком престолу и пошао да живи у манастиру св. Арханђела код Призрена, да се 1389 поново врати на престо и, после годину дана, опет се повуче у пустињу.[152] Умро је у старости од осамдесет и осам година и сахрањен је у Пећи у цркви св. Димитрија, где му је над гробом постављен камени саркофаг, украшен крстовима у аркадама, розетама, листовима и лозицом.[153]

До старог значаја и угледа дошла је Жича под кнезом Лазаром у време патријарха Спиридона (1379—1389). Кнез Лазар је, 1382, у Жичи, у сагласности с патријархом и црквеним сабором, издао повељу о оснивању манастира Дренче, чију је цркву Ваведења, оживљену декоративном пластиком, подигао некадањи властелин, а тада монах Доротеј са сином јеромонахом, тадањим игуманом Давидом, приложивши манастиру многа села и засеоке у жупи Дренчи и у Браничеву, двор с придворицом у Неупари, трг у Загрлати на Морави, и сваке године одређен број литара сребра из Новог Брда.[154] Радећи сасвим у традицији из доба Немањића, патријарх Спиридон је, већ једном раније, 16 маја 1379, потврдио дарове — села на Млави и Дунаву, у Звижду и Хомољу — које је кнез Лазар дао Ждрелу Браничевском.[155] Године 1387 помиње се патријах Спиридон у запису на једној црквеној књизи писаној по наређењу Лазаревог сина Вука у манастиру св. Арханђела код Призрена[156] и у повељи којом је кнез Лазар потврдио властелину и војводи Обраду Драгославићу његову баштину у Ибру, где се налазила Ваведенска црква. Ту повељу, коју је пре кнеза Лазара издао цар Душан, потврдио је, са своје стране, 19 јануара 1389, патријарх Спиридон, — кнез из свога двора у Крушевцу и патријарх из своје резиденције у Жичи делили су бригу и спроводили за-

коне о манастирима. Као онај који „држи престо светитељства српске цркве" помиње се патријарх Спиридон и око 1388, у запису на једној књизи у Грачаници.[157] Сарадник кнеза Лазара, патријарх Спиридон није дуго надживео кнеза. Умро је на два месеца после косовске битке, 19 августа 1389.[158]

Насупрот првом патријарху по распаду царства, мистику и пустињаку Јефрему, патријарх Данило III (1392—1396) био је веома образован и енергичан човек. За њега се мисли да је идентичан са оним Данилом који је, као монах манастира Бањске, написао 1380, *Службу краљу Милутину* и кратко *Житије* тога краља. Изабран за патријарха 1390 на сабору у Жичи, Данило је, с јесени те године, дао пренети тело кнеза Лазара из Вазнесенске цркве у Приштини у манастир Раваницу и прогласио кнеза Лазара за светитеља. Његова *Похвала кнезу Лазару*, писана 1392 или почетком 1393, иде у најлепше странице српске прозе.[159] У договору с патријархом Данилом III и кнегињом Милицом кнез Стефан Лазаревић је, око 1392, приложио манастиру Хиландару Ваведенску цркву у Ибру, баштину Обрада Драгославића,[160] а сам је потврдио повељу кнегиње Милице и њених синова, писану у Новом Брду 1395, којом се манастиру св. Пантелејмона у Светој Гори дају и потврђују имања и повластице у њиховој држави.[161]

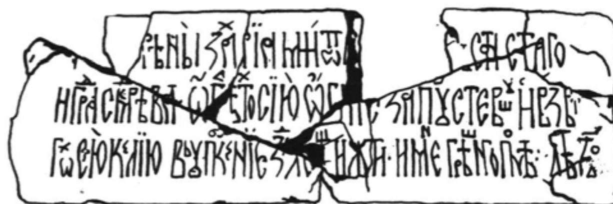
За име патријарха Кирила, наследника Данила III, везан је један велик догађај. Патријарх Кирил је на Духове, 1418, у присуству деспота Стефана, властеле и свештенства осветио деспотову задужбину Ресаву,[162] један од најлепших архитектонских споменика и најдрагоценијих скупина фресака у Србији.

Патријарх Никон (1420—1431) — кога први помиње, у запису уз своју *Похвалу кнезу Лазару*, 1420, Андоније Рафаел, књижевник грчког порекла, који се склонио у Срби-

ЕСФИГМЕНСКА ПОВЕЉА ДЕСПОТА ЂУРЂА БРАНКОВИЋА
LA CHARTE DU DESPOTE DJURADJ BRANKOVIĆ AU MONASTERE ESPHYGMENE
THE ESPHYGMENIC CHARTER OF THE DESPOT DJURADJ BRANKOVIĆ

ју,[163] — столовао је, као и његови непосредни претходници, у Жичи, али се, 1427, налазио „у дунавским странама", вероватно ради тога да присуствује предаји Београда Мађарима, којима га је, после смрти деспота Стефана, морао да уступи деспот Ђурађ Бранковић.[164] Идући за примером кнеза Лазара, који је радо потписивао своје повеље манастирима у архиепископовој резиденцији, деспот Ђурађ је, 11 септембра 1429, издао у Жичи повељу којом дарује манастиру Есфигмену у Светој Гори на годину педесет литара сребра од царине у Новом Брду.[165] Та деспотова повеља, као ни једна друга у нас, украшена је минијатурама које се убрајају у најлепше радове нашега сликарства — портретима деспота Ђурђа и деспотице Ирине, њихових синова Гргура, Стефана и Лазара, и кћери Маре и Кантакузине:[166] млади синови деспотови, по отмености својих костима и своме држању, по мачу о пасу и соколу на руци, иду у најизузетније ликове у српском сликарству, којима је, по деликатности осећања и нежности израза, раван још само портрет њиховог брата Тодора на фресци у Грачаници.[167] Идуће, 1430 године, такође у Жичи, деспот Ђурађ издаје нову повељу манастиру Есфигмену, којом наређује да се томе манастиру сваке године даје од новобрдске царине педесет литара сребра.[168] Патријарх Никон, који се последњи пут помиње 1435, у запису ђакона Арсенија у књизи коју је овај писао у Ибарској клисури,[169] изванредно је заслужан, не само за наш црквени и уметнички живот, већ и за књижевност: по његовој заповести и захтеву написао је Константин Филозоф *Живот деспота Стефана*,[170] једно од најзначајнијих дела српске књижевности средњег века.

Патријарх Никодим (1435—1453), првобитно студенички игуман, а потом рашки митрополит,[171] бринуо се подједнако о обадве патријаршијске резиденције: 1446 приложио је једно јеванђеље и један пролог „великој цркви патријаршије Жиче",[172] а 1450, на сабору црквених управљача и властеле у Пећи, издао наређење, — које је писао, потписао и печатио патријаршијски логотет Теодор — да се од Велике цркве српске патријаршије поново издаје Карејској ћелији у Светој Гори оно што је установио св. Сава.[173] Највише се



НАТПИС СМЕДЕРЕВСКОГ МИТРОПОЛИТА ЗАХАРИЈА ИЗ 1562
L'INSCRIPTION DE MÉTROPOLITE ZACHARIE DE SMEDEREVO, 1562
INSCRIPTION OF THE ZACHARIE, MITROPOLITAN OF SMEDEREVO, 1562

помиње патријарх Никодим због књига. Године 1451, у Светој Гори, за њега је преведен *Шестодневник Златоустов* „од језика еладского на језик наш словенски",[174] а 1452 је приложио једну књигу „високој цркви патријаршије".[175] Последњи пут се помиње 1453, кад није могао, због болести, учествовати, 12 јануара, у свечаном дочеку на Морави моштију св. Луке, које су биле преношене у Смедерево.[176]

Последњи патријарх српске цркве за средњег века Арсеније II (1453—1463?) преживео је пад Србије и дочекао да Турци ударе велик намет на патријаршију. Његова смрт је значила исто што нестанак организоване српске цркве; није се могао састати ни сабор да изабере новог патријарха.[177]

Обезглављена после пропасти државе и уклањања с престола или смрти Арсенија II, српска црква није одмах потпала под туђу управу; она је тек у трећој десетини XVI века потчињена охридској архиепископији, с којом су црквене старешине ступиле у борбу.[178] Њено пропадање је било неуједначено, али постојано. Жича, већ по своме топографском положају на удару пљачкашима и насилницима, страдала је брже и више од других манастира, удаљенијих од путева и злих пролазника. Средином XVI века, њени монаси је напуштају, спасавајући се у крајеве преко Саве: игуман Теофил и монаси Иларион и Висарион прелазе у Срем, где оснивају манастир Шишатовац.[179] Тек после 1557, кад је патријаршија обновљена и за патријарха постављен Макарије са седиштем у Пећи, па настала сношљива епоха за цркве и манастире, оживела је и Жича. Митрополит смедеревски Захарија, који ју је затекао, 1562, о-

пустелу, подигао је за монахе ћелију, на коју је ставио камену плочу с натписом.[180] Да је Жича оживела тих година види се и по томе што је у њу долазио, 1587, патријарх Герасим, за кога су писане многе књиге и који је, 23 јуна, ту и умро.[181] У то време — пре 1594 — записао је у Жичи на зиду своје име грешни јеромонах Никанор, додајући да је то храм св. Саве, чије тело лежи у Милешеви.[182] Традиција се чувала.

У првој половини XVII века не изгледа да се у Жичи мирно живело. Један црквени поглавар великих врлина, патријарх Пајсије, пренео је, 1620, из Жиче у Пећ једно четворојеванђеље, док се не обнови Жича, коју је поново посетио 1631, у своме честом обилажењу српских земаља под његовом јурисдикцијом.[183] Охрабрење за жичке монахе је морала бити, 1653, посета митрополита ћустендилског, кратовског и штипског, Михаила, који је том приликом даровао и један псалтир пећкој патријаршији.[184] Није пропустио да посети Жичу, 1679, ни патријарх Арсеније III,[185] за чије управе ће српски народ, због несрећног аустро-турског рата, 1689—1690, преживети један од највећих пораза у својој историји, масовно напуштајући своју земљу и склањајући се преко Саве и Дунава. Жича је тада опустела за више деценија.

Не зна се кад се Жича опоравила и у њој поново почео живот. Године 1721, посетио ју је митрополит арилски Исаија,[186] али је остало непознато да ли је шта за њу учинио. Арилски владика Јосиф, који је долазио у Жичу 1729, дао је, с манастирском братијом, 1730, начинити кров на цркви.[187] За аустротурског рата, 1737—1739, у коме су учествовали и Срби, као устаници, патријарх Арсеније IV је, склањајући се испред Турака, стигао из Пећи преко Новог Пазара и Студенице у Жичу.[188]

За првог устанка, 1804—1813, монаси жички учествовали су у бојевима с Турцима, а Карађорђе подигао ћелије од четири спрата.[189] Са сломом устанка, Жича је опет страдала, толико да је остала пуста пола века. Јоаким Вујић, који ју је посетио с јесени 1826, бележи о њој да је црква, у којој се служи свега два пута годишње, „жалосна порушенија и руине"; свод пробијен, тако да се кроз пукотине види небо, а олтар пуст и порушен.[190] Исто такву црну слику Спасове цркве даје у свом опису, коме прилаже и речит цртеж, Димитрије Давидовић, 1828, који је још видео на западној страни порушене манастирске конаке.[191]

Из рушевина, Спасова црква је подигнута тек 1857, захваљујући епископу ужичко-крушевачком Јоаникију Нешковићу, који је сахрањен у јужној капели: он је цркву и кубета покрио лимом, начинио за монахе ћелије, за децу школу, и друге зграде.[192] Обимни рестаураторски радови у Жичи у више махова су извођени и између два светска рата, као и после њих.[193] У исто време зидане су у комплексу манастира нове црквене и профане зграде. Ти последњи радови — не треба крити — нису срећно изведени, и данашња Жича мало личи на Жичу из времена краља Стефана Првовенчанога и архиепископа Саве I. Подизана и рушена, чувана и напуштана, нагрђивана и од непријатеља и од пријатеља, Жича не живи толико оним што нам показује, колико оним што је била.

НАПОМЕНЕ

[1] Fr. Miklosich, *Monumenta serbica*, Беч, 1858, стр. 11.

[2] Доментијан, *Живот св. Саве и св. Симеона*, превео Л. Мирковић, Београд, 1938, стр. 102, 122; *Старе српске биографије*, Теодосије, *Живот св. Саве*, превео М. Башић, Београд, 1924, стр. 156.

[3] „Вь семь же храмѣ спаса нашего, здѣ да поставлають се вьси кралиі-є, хотеште быти дрьжавѣ сьи; и архиі-єпискоупиі-є и пискоупиі-є и игоумениі-є здѣ да поставлают се" (Fr. Miklosich, о. с., стр. 13).

[4] Thomas Archidiaconicus, *Historia Salonitana*, digessit Dr. Fr. Rački, Загреб, 1894, стр. 91; К. Јиречек, *Историја Срба*, I (1952) 168—169.

[5] Д. Анастасијевић, *Је ли св. Сава крунисао Првовенчаног*, *Богословље*, X, 2—3 (1935) 211—312.

[6] Љ. Ковачевић, *Жене и деца Стефана Првовенчаног*, Глас САН 60 (1901) 22.

[7] Ст. Станојевић, *Св. Сава и независност српске цркве*, *Глас САН* 161 (1934) 244.

[8] Ј. Радонић, *Свети Сава*, Сремски Карловци, 1935, стр. 35—37.

[9] Доментијан, о. с., стр. 114—117.

[10] Ст. Станојевић, о. с., стр. 207, нап. 31а.

[11] Г. Острогорски, *Писмо Димитрија Хоматијана св. Сави и одломак Хоматијановог писма патријарху Герману о Савином посвећењу*, *Светосавски зборник*, 2, Београд, 1939, стр. 89—113.

[12] Ст. Станојевић, *Студије о српској дипломатици*, *Глас САН* 106 (1923) 48.

[13] Теодосије, о. с., стр. 190.

[14] Доментијан, о. с., стр. 122.

[15] Исти, стр. 44—45.

[16] М. Кашанин, В. Корћ, Д. Тасић, М. Шакота, *Студеница*, Београд, 1968.

[17] Д. Анастасијевић, о. с., стр. 312.

[18] Теодосије, о. с., стр. 191.

[19] В. Р. Петковић, *Жича*, *Старинар*, II, 1907, стр. 40—41, сл. 6; исти, *La peinture serbe du moyen âge*, II, Београд, 1934, стр. 10.

[20] Н. П. Кондаковъ, *Иконографія Богоматери*, II, Петроград, 1915, стр. 75—76 и сл. 10 и 11.

[20a] B. Radojković, *Les arts mineurs du XIIIe siècle en Serbie*, у зборнику *L'art byzantin du XIIIe siècle*, *Symposium de Sopoćani*, 1965, Београд, 1967, стр. 135.

[21] F. Miklosich, о. с., стр. 11; A. Bačić, *O desnici sv. Ivana Krstitelja sa starosrpskim natpisom u Sieni*, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, IX (1929) 71—82; М. Ивковић, *О натпису на окову руке св. Јована Претече у Сијени*, *Прилози* XI (1931) 154; П. Поповић, *О српском натпису у Сијени*, *Прилози* XVI (1936) 214—220; М. Ласкарис, *Поводом српског натписа у Сијени*, *Прилози* XVII (1937) 122; Ст. Станојевић, *О десној руци Крститеља Јована*, *Југословенски историски часопис*, III, 1—4, Београд, 1937, стр. 252—259; М. Љубинковић Ћоровић, *Претечина десница и друго крунисање Првовенчаног*, *Старинар*, V—VI (1936) 105—114.

[22] Доментијан, о. с., стр. 136, нап. 1.

[23] *Старе српске биографије*, Стефан Првовенчани, *Живот св. Симеона Немање*, превео М. Башић, Београд, 1923, стр. 50.

[24] Теодосије, о. с., стр. 193.

[25] Fr. Rački, *Pismo prvovenčanoga kralja srbskoga Stjepana papi Honoriju III god. 1220*, *Starine*, VII (1875) 53—55.

[26] Доментијан, о. с., стр. 137—138.

[27] Теодосије, о. с., стр. 191—193.

[28] Исти, стр. 194—198; о наравима средњовековних људи в. J. Huizinga, *Le Déclin du moyen âge*, Париз, 1948.

[29] Теодосије. о. с., стр. 199.

[30] Доментијан, о. с., стр. 127—134.

[31] А. Соловјев, *Сведочанства православних о богомилству на Балкану*, *Годишњак Историјског друштва Босне и Херцеговине*, V, Сарајево, 1953, стр. 37—44, 55—56.

[32] F. Miklosich, о. с., стр. 11—16; Р. М. Грујић, *Епархијска властелинства у средњем веку*, *Богословље*, VII, 2—3, (сепарат) стр. 1—69; Г. Шкриванић, *Жичко епархијско властелинство*, *Историјски часопис САН*, IV, (1952—1953), Београд, 1954, стр. 147—172.

[33] Теодосије, о. с., стр. 52—53.

[34] Исти, стр. 213—214, 237.

[35] S. Radojčić, *The icons of Serbia and Macedonia*, Београд, 1963, т. 3,7, 8.

[36] М. Кашанин, *Уметност и уметници*, Београд, 1943, стр. 137—149.

[37] Маглич није једини утврђени двор којим је располагао један црквени старешина. Повељом краља Милутина, коју је 1326. потврдио краљ Стефан Дечански, призренски епископ је добио као склониште за ризницу у случају рата град Вишеград с градском црквом св. Николе („да си га има светая црькви вь сьхраніенниі-є рызнице црьковне, книжия и сьсоудь и все што і-єсть вноутрь светы-є црькве;

вь дьнь напасти да ı-єсть прибѣжиште свѣтеи црькви"); цар Душан, кад је сазидао Св. Арханђеле, предао је тај град своме манастиру (Ст. Новаковић, *Законски споменици српских средњовековних држава*, Београд, 1912, стр. 629.

[38] Архиепископ Данило II, *Животи краљева и архиепископа српских*, превео Л. Мирковић, Београд, 1935, стр. 284—286.

[39] Р. М. Грујић, о. с., стр. 14.

[40] Теодосије, о. с., стр. 189—191.

[41] Ст. Новаковић, о. с., стр. 594.

[42] Љ. Стојановић, о. с., I (1903) 5, бр. 10; М. М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд, 1928, 49—50.

[43] К. Јиречек, *Историја Срба* I (1952) 172.

[44] Теодосије, о. с., стр. 185.

[45] Доментијан, о. с., стр. 126.

[46] Исти, стр. 136—137.

[47] В. Ћоровић, *Списи св. Саве*, Београд, 1928, стр. XIX.

[48] Доментијан, о. с., стр. 151; А. Соловјев, *Светосавски номоканон, Браство*, XXVI (1932) 27, 42—43.

[49] Преписао га монах Богдан за зетског епископа Неофита, напомињући да Номоканон „изиде на свѣть нашего ı-єзыка ... потьштениı-ємь и любовию многого и желаниı-ємь измлада освѣштенаго, богочьстиваго и прѣосвѣштенаго и прьваго архиı-єпископа вьсеı-є срьбскыı-є землı-є курь Савы" (Љ. Стојановић, о. с., I, (1902) 7, бр. 19.

[50] А. Соловјев, о. с., стр. 27—28, 38—39.

[51] Р. М. Грујић, *Палестински утицаји на св. Саву при реформисању монашког живота и богослужбених односа у Србији, Светосавски зборник*, 1 (1936) 279—280.

[52] Теодосије, 199—200.

[53] Доментијан, о. с., стр. 146—147.

[54] Доментијан, о. с., стр. 149; Теодосије, о. с., стр. 210.

[55] F. Miklosich, о. с., стр. 20; К. Јиричек, о. с., I (1952) 172.

[56] Љ. Ковачевић, о. с., стр. 63.

[57] Доментијан, о. с., стр. 182, 184, 185; Теодосије, о. с., стр. 225 и 226.

[58] Доментијан, о. с., стр. 151—165; Теодосије, о. с., стр. 210—217.

[59] Доментијан, о. с., стр. 165.

[60] Љ. Стојановић, о. с., I (1902) 22—24 бр. 52; Р. М. Грујић, о. с., стр. 291—293.

[61] Доментијан, о. с., стр. 176; Теодосије, о. с., стр. 219—222; Д. Анастасијевић, *Свети Сава је умро 1236 године, Богословље* XI, 3 (1936) 242—247.

[62] *Списи Светога Саве и Стевана Првовенчаног*, превео Л. Мирковић, Београд, б. д., стр. 149 и 151.

[63] Доментијан, о. с., стр. 180—201, Теодосије, о. с., стр. 222—232.

[64] Историчари се не слажу у години Савине смрти. Једни су за 1236. годину (К. Јиречек, *Историја Срба*, I (1952) 174; Д. Анастасијевић, *Свети Сава је умро 1236. године, Богословље* XI, 3(1936) 237—275); други су за 1235. годину (Ст. Станојевић и А. Соловјев, *Које је године умро св. Сава, Глас САН* 166 (1933) 159—169; Н. Радојчић, *Свети Сава, Годишњица Николе Чупића*, 44 (1935) 47.

[65] Доментијан, о. с., стр. 148.

[66] Г. Острогорски, о. с., стр. 9.

[67] Исти, стр. 99.

[68] Исти, стр. 17.

[69] Данило II, о. с., стр. 283.

[70] Исти, о. с., стр. 185.

[71] Исти, о. с., стр. 177.

[72] Ст. Новаковић, о. с., стр. 593—594.

[73] Б. Сп. Радојичић, *Стара српска књижевност*, Београд, 1960, стр. 41 и 316.

[74] Љ. Стојановић, о. с., I (1902) 6, бр. 15.

[75] В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле, Зборник радова Византолошког института* XI (1968) 99—103.

[76] Данило II, о. с., стр. 195—198.

[77] Исти, о. с., стр. 206—207; Ст. Станојевић, *Српски архиепископи од Саве II до Данила II, Глас САН* 153 (1933) 44—49.

[78] М. М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд, 1929, стр. 221, сл. 170.

[79] Данило II, о. с., стр. 219—221.

[80] V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, II, Београд, 1934, стр. 17.

[81] Данило II, о. с., стр. 239.

[82] В. Р. Петковић, *Жича, Старинар* II (1907) 121 нап. 13.

[83] V. R. Petković, о. с., стр. 17.

[84] Љ. Стојановић, о. с., I 1902, бр. 27.

[85] Данило II, о. с., стр. 283; К. Јиречек, о. с., I (1952) 192; Ст. Станојевић, *Српски архиепископи од Саве II до Данила II, Глас САН* 153 (1939) 63, нап. 47.

[86] Данило II, о. с., стр. 240 и 242.

[87] К. Јиречек, о. с., I (1952) 179.

[88] Љ. Стојановић, о. с., I (1902) 9.

[89] *Теодора Метохита посланица...*, с грчког превео М. Апостоловић, *Летопис Матице српске*, 216 (1902) 50; Ст. Станојевић, о. с., стр. 68—69.

[90] J. Gelcich, *Monumenta ragusina*, V, Загреб, 1897, стр. 12—13; Ст. Станојевић, о. с., стр. 69.

[91] Љ. Стојановић, о. с., I (1902) 17—18, бр. 38; и III (1905) 139—140, бр. 5543.

[92] G. Millet, A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, II, Париз, 1957, стр. 74.

[93] В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд, 1950, стр. 119.

[94] К. Јиречек, о. с., I (1950) 192.

[95] Данило II, о. с., стр. 242 и 283.

[96] Н. Л. Окуњев датира у последње године XIII века само *Успење Богородичино (Monumenta artis serbicae* III, Праг, 1931, стр. 3—4); С. Радојчић ставља у XIII век *Пренос моштију св. Стефана* (Byzantinische Zeitschrift XLVIII (1955) 421), а за све остале фреске, па и за *Успење Богородичино* мисли да их је радио сликар призренске катедрале Астрапа, између 1309 и 1316 *(Мајстори старог српског сликарства*, Београд, 1955, стр. 21 и 106, нап. 48); С. Радојчић потврђује то мишљење и у књигама D. Talbot Rice, S. Radojčić, *Jugoslavia, Srednjovekovne freske*, Париз, 1955, стр. 22, и С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд, 1966, стр. 90 и 96.

[97] A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Париз, 1957, стр. 193—194, 213—214.

[98] У апсиди саборне цркве Кириловског манастира у Кијеву насликани су, у последњој четвртини XII века, портрети светитеља у округлим рамовима с петљама, подражавајући иконе прикуцане на зид (В. Н. Лазарев, у колективном делу *История русскаго искусства* I, Москва, 1953, стр. 215); сли-

чно је рађено, у XII веку, и у Бачковском манастиру у Бугарској (A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Париз, 1928, т. I в, стр. 64—65; код нас, у рамовима, али без ексера, у Св. Ђурђу у Расу (1168) и Богородичиној цркви у Студеници (1209) (V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, II, Београд, 1934, т. XXXIV и XXXV; G. Millet, Frolow, o. c., I, 501).

[99] О њему је писао L. Mirković, *Die italo-byzantinische Ikonenmaler, Actes du IVe Congrès des études byzantines*, Софија, 1936.

[100] A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Париз, 1957, стр. 252—253.

[101] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Париз, 1917, стр. 19; А. Грабар, *Martyrium*, Париз, 1946, стр. 241.

[102] Споменик, IV, *Светостефанска хрисовуља*, изд. Љ. Ковачевић, Београд, 1890, стр. 10; Данило II о. с., стр. 112—114; Ст. Новаковић, *Манастир Бањска, Глас САН*, XXXII (1892) 5.

[103] Ст. Новаковић, *Законски споменици*, Београд, 1912, стр. 478—482.

[104] Данило II, о. с., стр. 66—71.

[105] В. Р. Петковић, *Жича, Старинар*, IV, (1909), 86—89; J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Беч, 1906, стр. 110—111; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље, 1934, стр. 34—35.

[106] G. Millet, о. с., стр. 163.

[107] Д. Черников, *Фреске у цркви св. Климента у Охриду*, Београд, 1961, сл. 16—18.

[108] A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Солун, 1955, стр. 52, сл. 17.

[109] Цариградски патријарх са свештенством дочекивао је цара на таквом улазу у цркву изнад каквог је насликана наша композиција. (A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Париз, 1936, стр. 101).

[110] L. Bréhier, *La Civilisation byzantine*, Париз, 1950, стр. 524—525.

[111] Доментијан, о. с., стр. 236.

[112] Стефан Првовенчани, о. с., стр. 52.

[113] Доментијан, о. с., стр. 55.

[114] Данило II, о. с., стр. 82.

[115] Љ. Стојановић, *Стари српски хрисовуљи, Споменик*, III (1890) 17—24; В. Мошин, М. Пурковић, *Хиландарски игумани средњег века*, Скопље, 1940, стр. 31; L. Dujčev, *La conquête turque et la prise de Constantinople, Byzantinoslavica* XVI (1955) 321—325.

[116] Данило II, о. с., стр. 137, 172—173.

[117] A. Heisenberg, *Aus der Geschichte und Literatur der Palaiologenzeit*, Минхен, 1920, стр. 118 и д.; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Париз, 1936, стр. 260—261; D. Treitinger, *Die oströmische Keiser — und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*, Дармштат, 1956, стр. 112 и д.

[118] Данило II, о. с., стр. 110—112; Ст Новаковић, *Срби и Турци у XIV и XV веку*, Београд 1933, стр. 67—68; М. Динић, *Однос између краља Милутина и Драгутина, Зборник радова Византолошког института* 3 (1955) 68—70.

[119] Данило II, о. с., стр. 106.

[120] *Старе српске биографије XV и XVII века*, Григорије Цамблак, *Живот краља Стефана Дечанског*, превео Л. Мирковић, Београд, 1936, стр. 26.

[121] Доментијан, о. с., стр. 208.

[122] В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле, Зборник радова Византолошког института* X (1967) 131—141.

[123] Данило II, о. с., стр. 271.

[124] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I (1902) 52.

[125] Р. М. Грујић, *Палестински утицаји на св. Саву, Светосавски зборник* 1, Београд, 1936, стр. 293.

[126] *Споменик* IV (1890) 10—11.

[127] F. Miklosich, о. с., стр. 90; *Старе српске биографије XV и XVII века*, превео Л. Мирковић, Београд, 1936, стр. 19.

[128] Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Београд, 1927, стр. 105, бр. 160; исти, *Стари српски записи и натписи* IV (1923) 97, бр. 6505.

[129] Данило II, о. с., стр. 283—284.

[130] Исти, о. с., стр. 282—287.

[131] М. М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд, 1929, стр. 220—223.

[132] Данило II, о. с., стр. 164—165.

[133] Исти, стр. 288.

[134] V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, Београд, 1930, т. 75 в.

[135] К. Јиречек, о. с., II (1952) 63—64.

[136] Ст. Новаковић, *Законски споменици*, Београд, 1912, стр. 305, 676, 758.

[137] Данило II, о. с., стр. 288.

[138] К. Јиречек, о. с., I (1952) 263.

[139] Данило II, о. с., стр. 171—174; Петар Марковић, *Односи између Србије и Угарске (1331—1355), Летопис Матице српске*, 221, Нови Сад, 1903, стр. 15—20.

[140] Данило II, о. с., стр. 288; М. Пурковић, *Српски патријарси средњег века, Гласник Скопског научног друштва* XV—XVI (1936) 306.

[141] Ст. Новаковић, о. с., стр. 426—428.

[142] П. Марковић, о. с., књ. 223—224 (1904) 162—167.

[143] М. М. Васић, о. с., стр. 225.

[144] В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле, Зборник Византолошког института* XI (1968) 106—107, сл. 27.

[145] Данило II, о. с., стр. 289; М. Пурковић, о. с., стр. 307.

[146] Ст. Новаковић, о. с., стр.

[147] Исти, стр. 429—431.

[148] Исти, стр. 718—720.

[149] Исти, стр. 310—311.

[150] Исти, стр. 440—441.

[151] В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњовековној Србији*, Сремски Карловци, 1920, стр. 69.

[152] Данило II, о. с., стр. 292—293; К. Јиречек, о. с., I (1952) 322.

[153] М. М. Васић, о. с., стр. 224—225, сл. 176—178.

[154] Ст. Новаковић, о. с., стр. 764.

[155] Исти, стр. 772—774.

[156] Љ. Стојановић, о. с., I (1902) 157.

[157] Исти, стр. 51, бр. 162.

[158] М. Пурковић, о. с., стр. 312.

[159] В. Ћоровић, *Силуан и Данило II, Глас САН* 136 (1929) 13—103; Б. Сп. Радојичић, *Избор патријарха Данила III и канонизација кнеза Лазара, Гласник Скопског научног друштва XIX* (1940);

исти, *Стара српска књижевност*, Београд, 1960, стр. 327; исти, *Књижевна збивања*, Нови Сад, 1967, стр. 125—127, 173.

[160] Ст. Новаковић, о. с., стр. 458 .

[161] Исти, стр. 520—521.

[162] М. Пурковић, о. с., стр. 313.

[163] Dj. Sp. Radojičić, *Die drei Byzantiner alt - serbische Schriftsteller des 15. Jahrhunderts, Acten des XI internationaler Byzantinisten Kongress*, Минхен, 1950, стр. 505—510.

[164] Љ. Стојановић, о. с., I (1902), 250; М. Пурковић, о. с., стр. 313.

[165] Ст. Новаковић, о. с., стр. 541—542.

[166] В. Ј. Ђурић, *Портрети на повељама византијских и српских владара, Зборник Филозофског факултета* VII, 1, Београд, 1963, стр. 251—272.

[167] Б. Вуловић, *Портрет Тодора сина деспота Ђурђа у Грачаници, Зборник Архитектонског факултета Универзитета у Београду*, VII, 4 (1962) (сепарат) 3—12.

[168] Ст. Новаковић, о. с., стр. 363.

[169] Љ. Стојановић, о. с., I (1902) 266.

[170] *Старе српске биографије XV и XVII века*, превео Л. Мирковић, Београд, 1936, стр. 43, 123.

[171] И. Руварац, *Рашки епископи и митрополити, Глас САН*, 62 (1901) 23.

[172] Љ. Стојановић, о. с., IV (1923) 28, бр. 6137.

[173] Ст. Новаковић, о. с., 468—469 и 474—476.

[174] Љ. Стојановић, о. с., I (1902), 293.

[175] Исти, стр. 296—297.

[176] I. Ruvarac, *O prienosu tiela sv. Luke u Smederevo, Rad JAZU* V (1868) 178—186.

[177] Љ. Стојановић, *Српска црква у међувремену од патријарха Арсенија II до Макарија (око 1459—63 до 1557) Глас САН*, 106 (1223) 123.

[178] Исти, стр. 130—131.

[179] Д. Руварац, *Опис фрушкогорских манастира од 1753. године*, Сремски Карловци, 1904, стр. 13, 131, 159.

[180] М. М. Васић, *Митрополит Захарија и Жичина припрата, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, V (1925) 118—122; исти, *Жича и Лазарица*, Београд, 1928, стр. 38, 45—46.

[181] Љ. Стојановић, о. с., I (1902) 221—222, 228—229, 235, бр. 720, 725, 751, 785; В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика*, Београд, 1950, стр. 119.

[182] Љ. Стојановић, о. с., VI (1926) 55, бр. 9716; В. Р. Петковић, *Жича, Старинар* II (1907) 128.

[183] Љ. Стојановић, о. с., IV, бр. 6721.

[184] Исти, I (1902) 374, бр. 1500.

[185] Исти, I (1902) 423, бр. 1759.

[186] Исти, II (1903) 57, бр. 2397.

[187] Исти, II (1903) 81, 2543; В. Р. Петковић, о. с., стр. 136 и 143.

[188] Љ. Стојановић, о. с., II (1903) 112, бр. 2720.

[189] М. Б. Милићевић, *Манастири у Србији, Гласник Српског ученог друштва*, књ. 21, Београд, 1867, стр. 78—81.

[190] Ј. Вујић, *Путешествије по Србији*, I (1901) 181—182.

[191] *Летописи Сербске*, Будим, 1828, стр. 9—22.

[192] Ј. Вујић, о. с., стр. 184, нап. 1; В. Р. Петковић, о. с., стр. 146; М. Б. Милићевић, о. с., стр. 80.

[193] С. Ненадовић, *Рестаураторски радови на Жичи, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе*, I, Београд, 1956, стр. 32—37.

ЂУРЂЕ БОШКОВИЋ

АРХИТЕКТУРА

МЕСТО И ПОЛОЖАЈ МАНАСТИРА

Избор места на коме је, у оквиру средњовековне српске државе, манастир Жича подигнут, извршен је под утицајем крупних државно-политичких и привредних услова. Чвршће организационо повезивање северних територија које је Немања само нешто раније припојио Рашкој, и непосредна експлоатација плодних подручја која су тада дата на коришћење и управљање цркви, спадају свакако међу основне. На самом излазу из Ибарске котлине, Жича поред тога представља и веома важну ослону тачку једне од значајних трансбалканских саобраћајница, која је, са Зетског приморја и из Дубровника, држећи се токова Мораче, Лима, Горњег Ибра или Рашке, и Ибра, као основних директриса, водила даље, ка Централној Европи. Приликом кретања у обема правцима, путници су, заједно са робом коју су из далека са собом носили, могли у самом манастиру да нађу сигурну заштиту и предах.

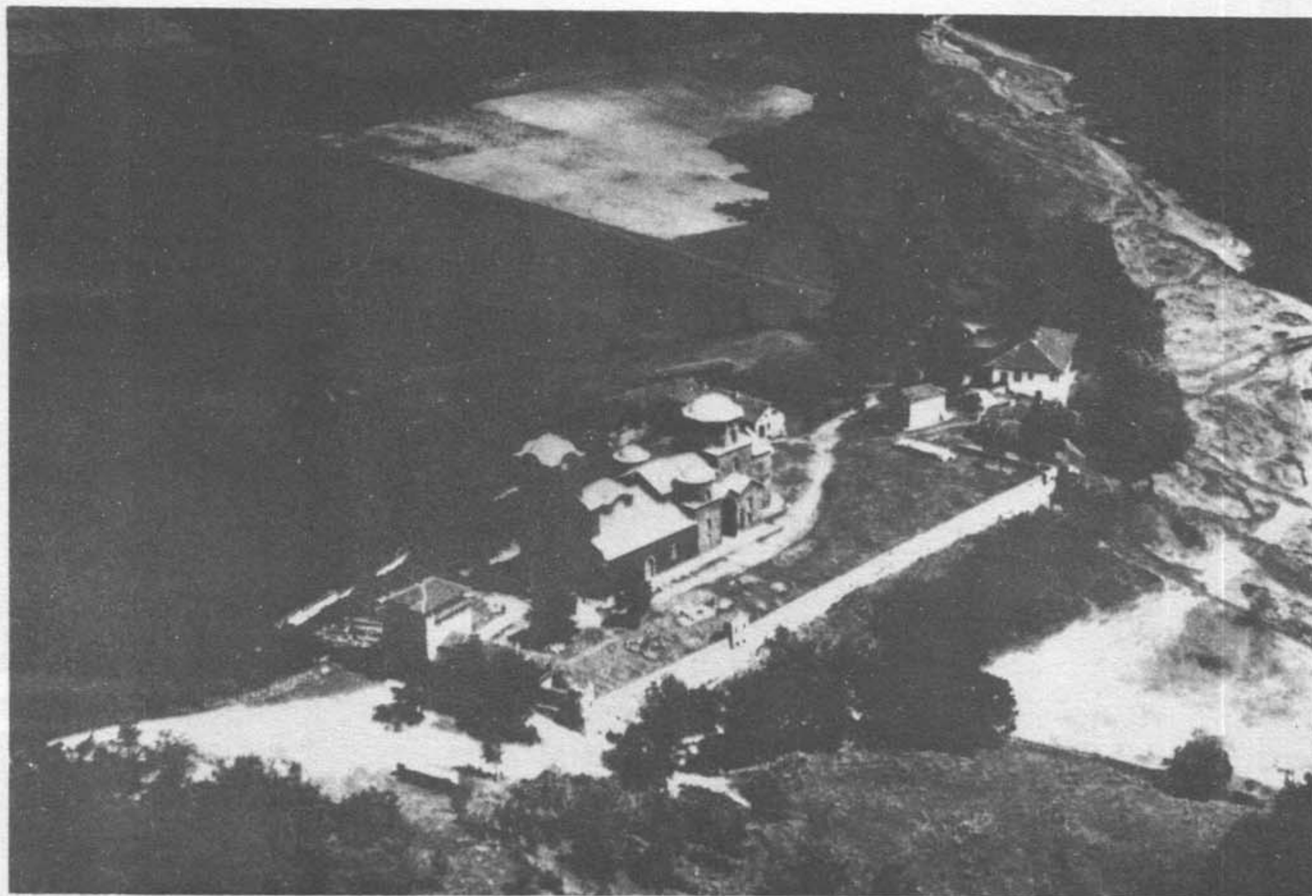
Није отуда ни чудо што је баш у Жичи основан центар новоформиране архиепископије, под архиепископом Савом I, у време релативног мира у држави и за владе Стефана Првовенчаног. Овоме је у великој мери допринела и чињеница да се међу великим српским манастирима Жича тада налазила најудаљеније од евентуалне опасности која је долазила са југоистока, од крсташког Латинског царства или од Бугарске.

Када су се нешто касније прилике измениле, када су области северно од Жиче постале далеко мање сигурне, разумљиво је што је седиште архиепископије пренето на тада безбедније место, у Пећ.

Жича, међутим, није ни издалека потпуно изгубила свој значај првостоне цркве. У њој и надаље, кад год се за то прилике укажу столују повремено и српски архиепископи и патријарси, и крунишу се поједини од владара. Отуда и чињеница да јој је, све до пада деспотовине, поклањана, и као манастиру и као црквеној грађевини, и посебна пажња.

Но за манастир, првобитно овако постављен у оквирима српске средњовековне државе, ваљало је ближе одредити и непосредни положај на коме ће бити подигнут.

Изабран је један заравњени издужени, издигнути плато, језичаста облика. Својом ужом, западном страном, плато се везује за



АВИОНСКИ СНИМАК ЖИЧЕ ИЗ 1934. ГОД.
VUE AERIENNE, PRISE EN 1934.
AERIAL VIEW OF ŽIČA, PHOTOGRAPHED IN 1934.

већ изразитије рељефан, брдовит терен, који се немирно пење према планинским обронцима Столова (стр. 54, 55, 56—57).

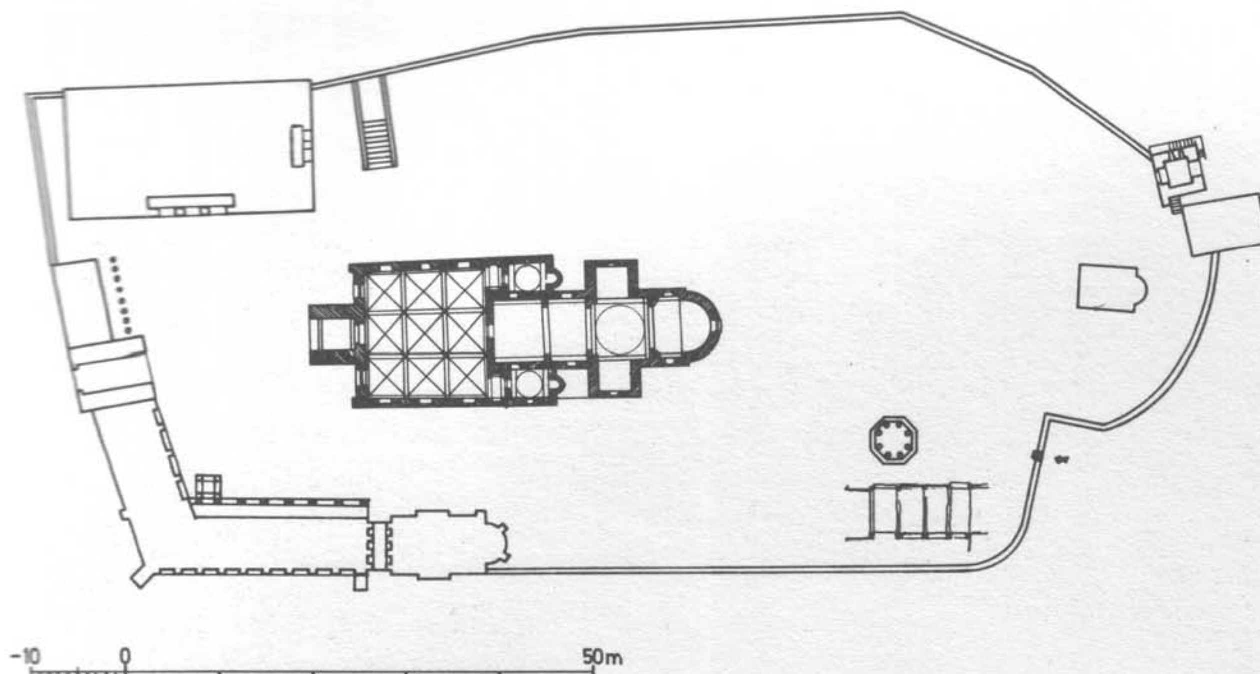
Узвишица на којој је манастир подигнут, са своје југоисточне и источне стране обухваћена је бујичарском Жичком реком, која је почетком прошлог века називана Крушаоница[1] (стр. 54, 56—57, 59).

Са северне стране платоа данас се налази доста плодна равница, коју нешто даље, — на око 1 км, — оивичава Ибар. Није искључено да је током времена Ибар мењао своје корито и да је био и ближи манастиру.

Са самог платоа, иако само десетак метара уздигнутог изнад околног терена, пружа се изванредан поглед, посебно према равници коју формирају Ибар и Морава, као и према околним планинама.

С обзиром на облик терена, веза манастира с непосредном околином одржавана је првобитно само с његове западне стране, на којој се и данас налази главна улазна капија. Иако не нарочито простран, сам плато пружао је довољно могућности да се на њему целовити организам манастира у потпуности развије, а једновремено да буде и на релативно добро обезбеђеном месту.

Но приликом избора самог положаја на коме је Жича подигнута могао је да има удела још један елеменат. Наиме, приликом ископавања извршених 1925. у унутрашњости спољне припрате цркве нађени су темељи који са самом грађевином немају органске везе (стр. 62/2). С обзиром да нам је од њих сачуван само један цртеж, без икакве друге документације, не може се искључити могућ-



ПЛАН МАНАСТИРА, ДАНАС
PLAN CONTEMPORAIN DU MONASTÈRE
PRESENT DRAUGHT OF THE MONASTERY

ност да су припадали и некој старијој конструкцији. Манастир би, према томе, био постављен на старијем култном месту, попут низа других наших средњовековних споменика. Но за овакву претпоставку постоје за сада само недовољно чврсте индиције.

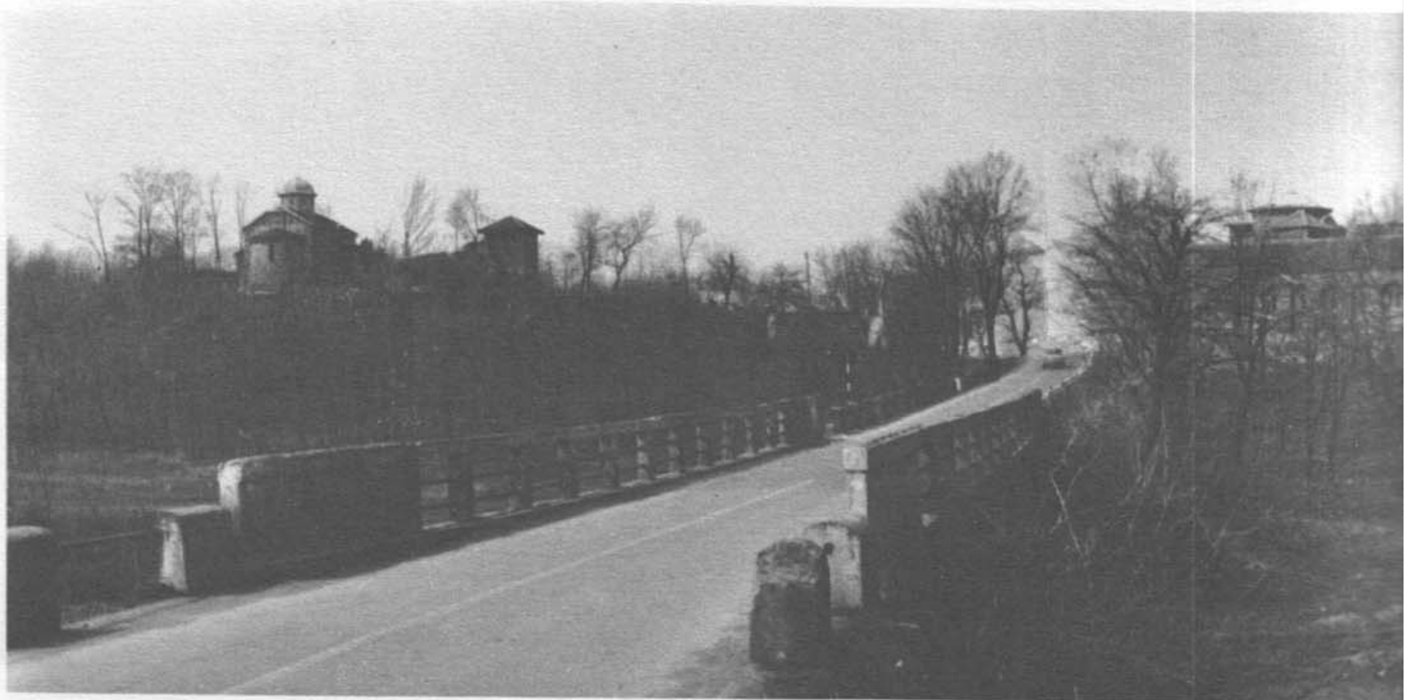
МАНАСТИРСКИ КОМПЛЕКС

Од велике манастирске целине, која је у средњем веку овде изграђена, сачувале су се до данас једино велика црква Вазнесења, — св. Спаса, — и мала црквица св. Петра и Павла. Све остале зграде које сачињавају данашњи манастир новијега су порекла (стр. 54).

До пре три деценије североисточно од цркве сачували су се, упола у рушевинама, остаци омањег конака и трпезарије, судећи по начину грађења, из XIX века. Из XIX века потиче можда и улазна капија (стр. 60, 61), подигнута по свој прилици на истоме месту на коме се налазила и првобитна. Но и она је у великој мери реконструисана 1925—1935. год. (стр. 60, 85/2). Постоје још увек и делимично очувани остаци оградног манастирског зида, из истога времена, који би, на појединим местима, могли да буду и из знатно ранијег доба.

Велики владичански конак, подигнут у псеудосредњовековном стилу и лоциран и сувише близу цркве, с њене северозападне стране, мања капела, посвећена св. Сави, на југозападној страни манастирског комплекса и пратећи објекти који се налазе у њеној непосредној околини, саграђени су 1935—1938. год.[2] Из тога времена потиче и фијала подигнута југоисточно од цркве.

Остале зграде у манастиру, као и у његовој непосредној близини, подигнуте су после рата.



ОПШТИ ИЗГЛЕД СА ЈУЖНЕ СТРАНЕ
VUE GENERALE DU COTÉ SUD
GENERAL VIEW FROM THE SOUTHERN SIDE

Манастир је, међутим, некада, и у време свога подизања и у току средњега века, сасвим другојачије изгледао. То се даје закључити не само на основу хипотетичних претпоставки и аналогија с другим нашим значајним средњовековним манастирима већ и према сасвим одређеним подацима из писаних извора.

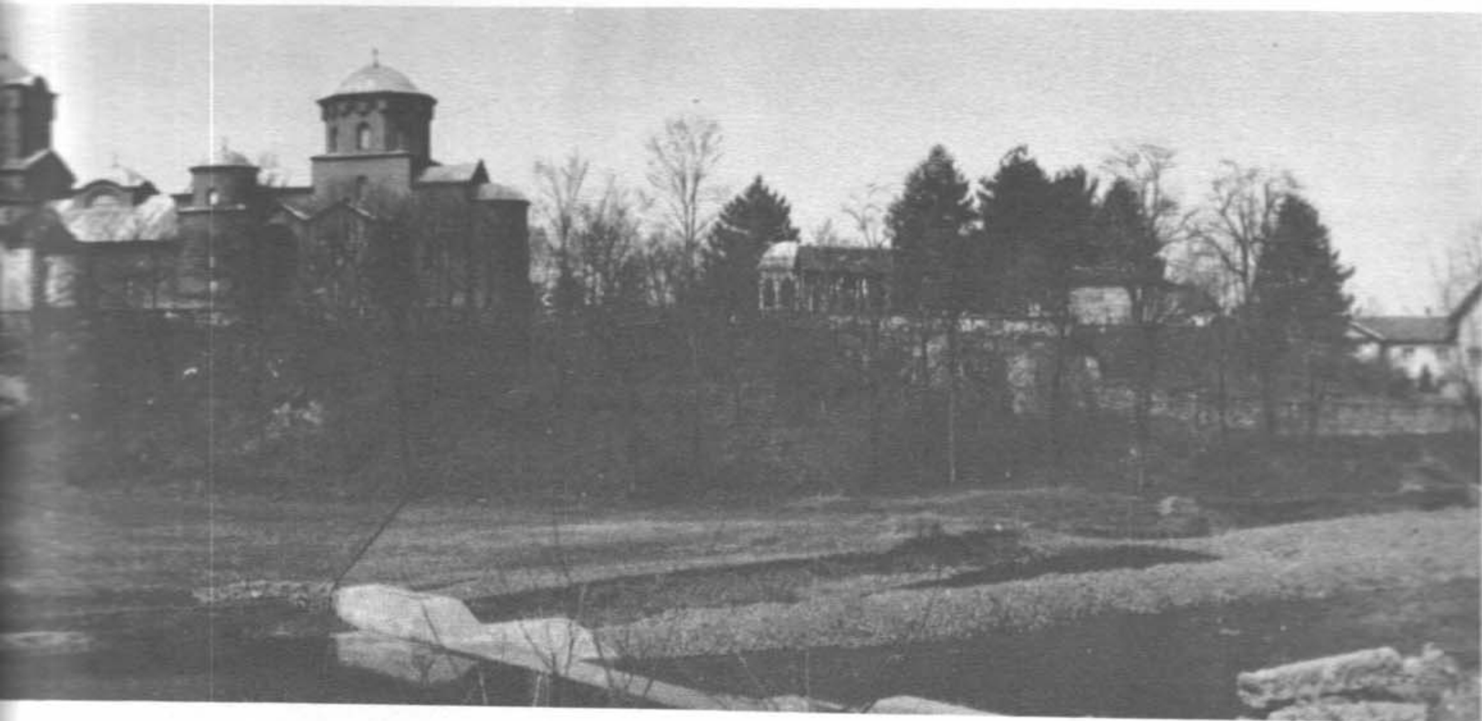
Тако нам још Доментијан каже да је архиепископ Сава, после свог повратка са Истока (1229), сагледао „сва своја дела која се творе у дому Спасову, и испуњаваху се недокончане (ствари), а веће заповедаше починати".[3] Ради се овде очигледно и о другим великим грађевинама у манастиру, а не само о цркви.

Из биографије архиепископа Данила II знамо да је Данило у манастиру обновио саборну трпезарију, коју је затекао у рушевинама, и то тако да ју је, реконструисану, „милина било погледати".[4] Из овога, сасвим природно, произилази да је велика саборна трпезарија постојала и у првобитном манастиру, подигнута по свој прилици још за живота Првовенчанога и архимандрита, односно, после 1219, првог архиепископа Саве Немањића. Не зна се уопште на коме је месту у манастирском комплексу трпезарија била изграђена, али се може претпоставити да се налазила са северозападне или југозападне стране цркве, на месту на коме су се, још у току прве половине XIX века, виделе остаци нėких манастирских постројења[5] (стр. 68, у првом плану).

Поред трпезарије, у манастиру је морало бити и конака са ћелијама за калуђере, одељењима за пријем гостију, као и одељењима за припремање хране и магацинима. О постојању ових објеката може се закључити и из чињенице да је архиепископ Данило II, који је обновио разорени манастир, подигао и једну палату, конак, саграђену од дрвета.[6]

Лако је могуће да је манастир својевремено био и утврђен.

У Даниловој биографији каже се тако да је овај знаменити обновитељ Жиче надзидао



кулу „која је такође била сазидана у овом месту", а коју је, после „подизања увис" покрио оловом.[7] С обзиром да се у тексту Данилова настављача, који нам говори о Даниловим радовима у Жичи, прво помиње обнова цркве, а затим и обнова куле, за коју се наглашава да се такође налазила на истом месту, може се претпоставити да се овде не ради о кули која у ствари чини саставни део храма, односно његовог есонартекса, већ о неком другом објекту. Ово тим пре што се, видећемо, на кули сазиданој уз спољну припрату цркве, у време када је са ње био скинут малтер, — 1925—1933, — није могло сасвим јасно уочити неко дозиђивање у њеном горњем делу. Може се отуда претпоставити да је, попут онога што налазимо у Студеници, онога што је постојало у Ђурђевим Ступовима у Расу, или касније било изграђено у Пећи, Бањској, Дечанима и другде, — и овде, у Жичи постојала једна одбрамбена кула изнад улазне капије, — по свој прилици на истом месту на коме капија и данас постоји. У том случају мора се претпоставити да су били подигнути и одбрамбени зидови манастира, свакако најснажнији с његове западне стране. Није искључено да је овде, испред овог, западног зида, био изграђен и одбрамбени ров, који му је на најосетљивијем, прилазном месту, бранио приступ. На осталим странама зидови су вероватно пратили рељеф језичасто оформљеног терена, тако да су евентуално могли да буду нешто нижи. Наговештај једног његовог дела може се данас видети под новим ниским манастирским зидом, јужно од цркве св. Петра и Павла (стр. 55, стрелица).

Речено је већ да се, осим велике цркве и цркве св. Петра и Павла, ништа више од свега овога на терену не може уочити. Биће отуда потребно да се, једнога дана, у манастирском кругу изврше и систематска археолошка ископавања, која ће нам, по свој прилици, открити многу тајну везану за живот средњовековне Жиче.

ЦРКВА ВАЗНЕСЕЊА

Најзначајнији објекат у целом манастирском комплексу представљала је и раније, а представља и данас, велика црква посвећена Вазнесењу.

Њена основна функција, сасвим разумљиво, религиозне је природе. У њој се, према одредбама које је установио још први српски архиепископ Сава Немањић, вршила служба везана својом садржином и облицима за ритуал оријенталне, грчко-православне цркве, — служба намењена пре свега манастирском братству, а само изузетно и директном присуствовању ширег круга верника-мирјана. Из ове чињенице проистиче и њено основно архитектонско решење.

Погрешили бисмо, међутим, ако бисмо функцију жичке цркве ограничили само на акт богослужења. У време када је постала центром новооснованe архиепископије, њена се функција јако обогатила.

ПРИЛАЗ МАНАСТИРУ СА ИСТОЧНЕ СТРАНЕ
L'APPROCHE DU COTÉ EST
APPROACH TO THE MONASTERY FROM THE EAST

У самој цркви вршени су и обреди који су имали не само религиозни већ и државноправни карактер, као што је било крунисање појединих владара и посвећивање архиепископа и игумана.

Она је свакако била саграђена с наменом да у њој буду сахрањени и њени ктитори, Стефан Првовенчани и архиепископ Сава. О томе нам речито говоре две бочне капеле, од којих је северна посвећена св. Сави Јерусалимском, а јужна Св. Стефану. Сава је чак пренео тело свога брата из Студенице у Жичу, али сам у њој није био сахрањен, по свој прилици зато што су се политичке прилике, у време после његове смрти, промениле, тако да је вероватно краљ Владислав инсистирао на томе да његово тело из Трнова пренесе, као залогу сопственог легитимитета, у свој манастир — у Милешеву.

У спољној припрати цркве одржавали су се, поред одређених религиозних обреда, не само велики црквени сабори, али, врло вероватно, и сабори државног, профаног карактера.

Најзад, из Данилова казивања знамо да је архиепископ Сава у спољној припрати имао и своју катихуменију.[8] Овај податак, који, захваљујући археолошкој аутопсији самог споменика, морамо прихватити као тачан, — о чему ће касније бити посебно речи, — указује на могућност да је архиепископ Сава имао и своје стамбене просторије на спрату спољне припрате и куле.[9] Да се старешина српске цркве на овоме месту, чак и у оквиру самог манастира осећао најсигурнијим, показује чињеница о којој нам говори Данило II, да је приликом одласка из Жиче на свој последњи пут на Исток, своме наследнику, архиепископу Арсенију, предао кључеве цркве „из своје руке",[10] што значи да их је увек уза се носио.

Овако разноврсна функција, усклађена с одговарајућим материјалним могућностима самога ктитора, условила је неоспорно како њену величину тако и целокупно њено обликовање.

ИЗГЛЕД СА ЈУЖНЕ СТРАНЕ
VUE DU COTÉ SUD
VIEW FROM THE SOUTHERN SIDE

ИЗГЛЕД МАНАСТИРА СА ЗАПАДНЕ СТРАНЕ
VUE DU MONASTERE DU COTÉ OUEST
VIEW OF THE MONASTERY FROM THE WESTERN SIDE

Све су ово чињенице које се морају имати у виду када се разматра и целокупни архитектонски организам саме цркве, а посебно оних њених делова којих више нема, или који су, захваљујући разарањима и разним каснијим градитељским интервенцијама, а нарочито оној из 1925—35, променили свој првобитни облик.

АРХИТЕКТОНСКИ СКЛОП ЦРКВЕ

Анализа целокупног архитектонског организма цркве, учињена у време када су њене фасаде биле без малтера (из 1855) којим су дотле биле покривене, – између 1925. и 1935. — врло јасно указује на чињеницу да је њен свеукупни склоп настао сукцесивним подизањем појединих њених делова, као и каснијим изменама њихових облика. Сличне констатације учинио је уосталом већ раније и низ досадашњих истраживача Жиче,[11] али ни анализе појединих структуралних елемената од којих је црква сазидана, ни закључци који су на основу оваквих опсервација изведени, нису међу собом ни издалека идентични. Не улазећи у непосредну полемику с овако међусобно дивергентним резултатима досадашњих истраживања, осврнућемо се на њих само онда када то буде неопходно потребно.

Коначно оформљена, црква Вазнесења у Жичи, сазидана је од следећих архитектонских елемената, сукцесивно подизаних и призиђиваних један уз други:

Сеграђен је првобитно само храм, заједно с припратом и двема бочним капелама које је фланкирају. Ово би једновремено био и основни облик који је црква првобитно добила. Но убрзо после свога подизања овај облик почео је да се мења дозиђивањем нових просторних елемената и разним другим преправкама (стр. 62—63).

Уз источни, олтарски травеј дозидане су две посебне капеле, проскомидије и ђаконикона (стр. 62/2, 63/2).

У југозападном и северозападном углу између припрате и капела које су је фланкирале саграђена су два ониска, са западне стране отворена, засведена вестибила испред улаза у бочне капеле (стр. 62, 67). Западне фасаде ових вестибила сачињавале су, у тренутку када су ови подигнути, јединствену целину са западном фасадом саме цркве, односно њене припрате.

Уз овако формирану западну фасаду дозидана је затим спољна припрата, заједно с кулом над њеним западним улазом.

Још у току самог средњег века на грађевини су извршене и неке друге мање архитектонске промене, које су код појединих досадашњих истраживача понекад уносиле и извесну забуну приликом доношења одређених закључака. Но о овим променама биће касније говора.

Горњи делови спољне припрате и куле, измена појединих елемената на самој цркви,

УЛАЗНА КАПИЈА, СНИМЉЕНА 1931
GRANDE PORTE DU MONASTERE; VUE PRISE EN 1931
MAIN GATE OF THE MONASTERY, PHOTOGRAPHED IN 1931

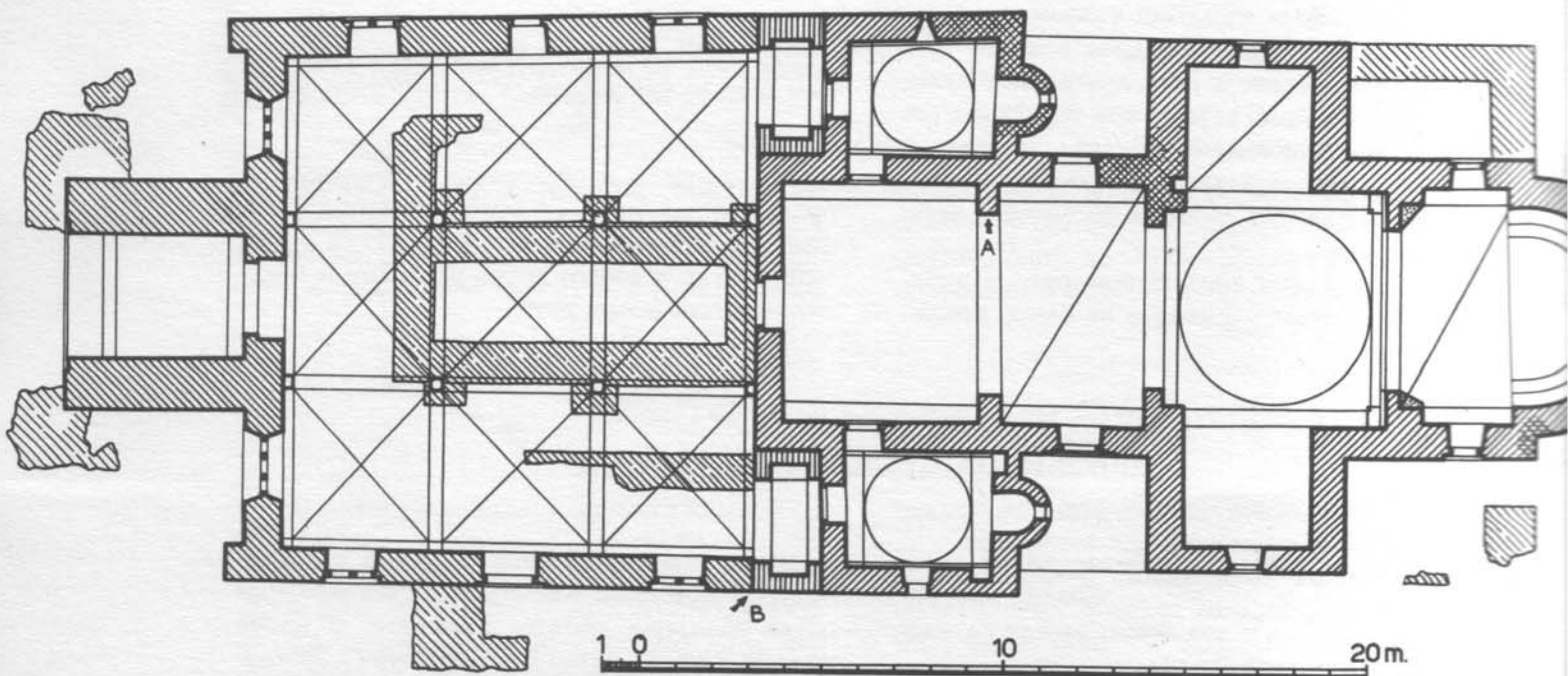
израда кровова и целокупна површинска обрада фасада плод су реконструкција извршених у периоду између 1925. и 1935, затим 1938. као и, у мањој мери, за време и неколико година после рата.

ПРВОБИТНА ЦРКВЕНА ГРАЂЕВИНА

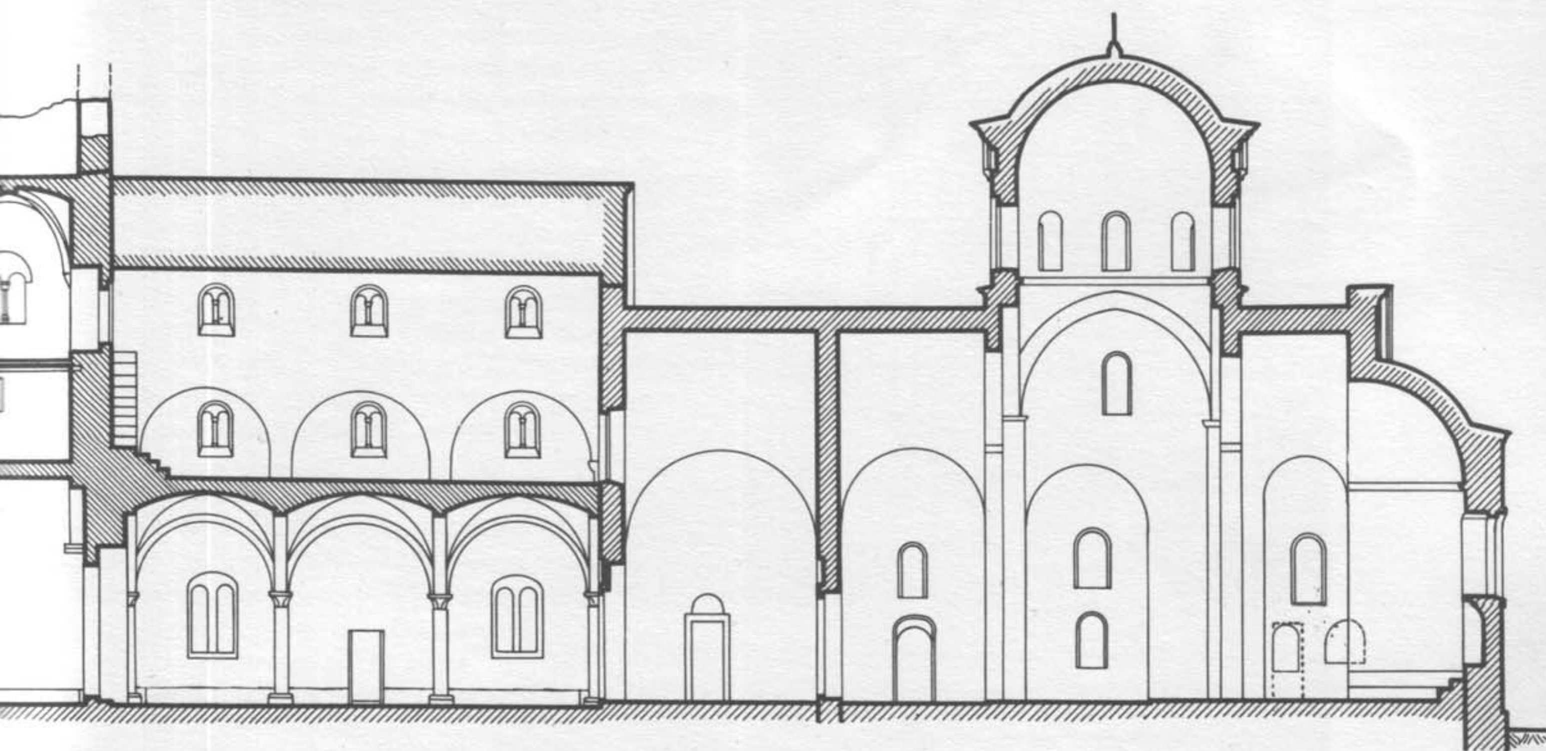
Речено је већ да првобитну цркву сачињавају: сам храм, — наос, — западна припрата, — нартекс, — и две бочне капеле сазидане уз његове бочне стране.

Првобитно, храм и нартекс били су међусобно одвојени пуним зидом, у коме је само, у његовој осовини, морао да постоји портал којим су ова два црквена простора међусобно била повезана. Касније, по свој прилици после подизања спољње припрате, у време када је нартекс остао без директног осветљења, зид између храма и припрате је уклоњен,[12] тако да су на овоме месту остала само два истурена пиластра,[13] повезана међу со-

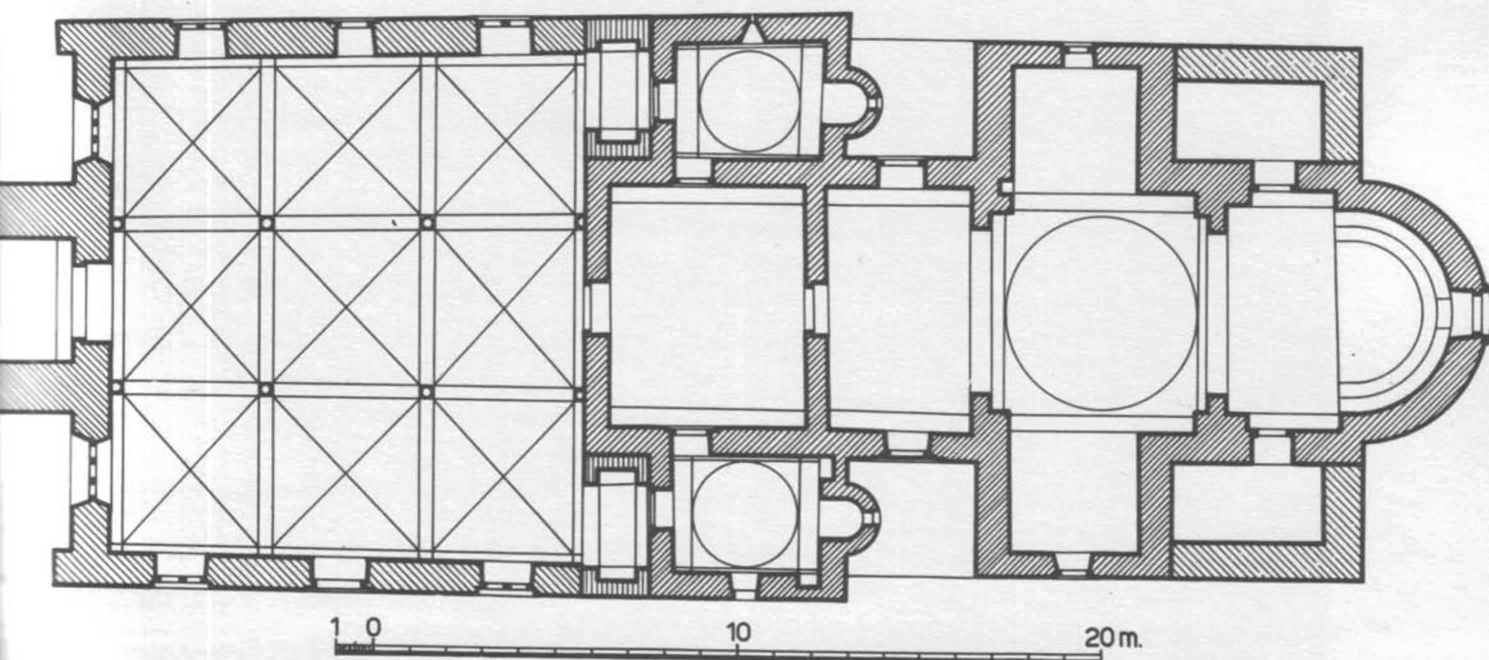
ПОДУЖНИ ПРЕСЕК ЦРКВЕ, ДАНАС
COUPE LONGITUDINALE DE L'ÉGLISE, — AUJOURD'HUI
LONGITUDINAL CROSS-SECTION OF THE CHURCH, TODAY



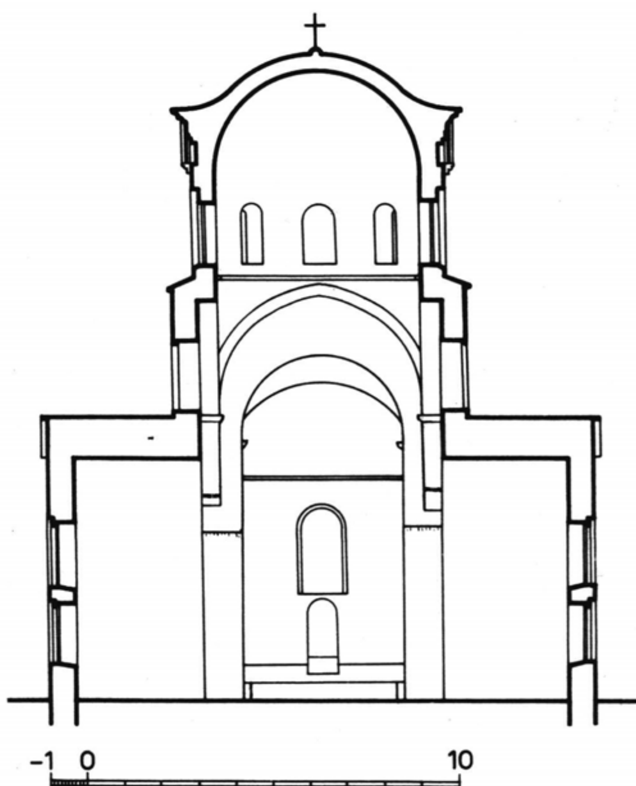
ПЛАН ЦРКВЕ, — ДАНАС, — СА НАЗНАЧЕНИМ ТЕМЕЉИМА ОТКОПАНИМ 1926
PLAN DE L'ÉGLISE, — AUJOURD'HUI, — AVEC L'INDICATION DE L'EMPLACEMENT DES FONDEMENTS MIS A JOUR EN 1926
DRAUGHT OF THE CHURCH, TODAY, WITH INDICATED FOUNDATIONS EXCAVATED IN 1926



ПОДУЖНИ ПРЕСЕК, — ХИПОТЕТИЧНА РЕКОНСТРУКЦИЈА ПРВОБИТНИХ ОБЛИКА
COUPE LONGITUDINALE, — RECONTRUCTION HYPOTHETIQUE DE SES FORMES ORIGINALES
LONGITUDINAL CROSS-SECTION — HYPOTHETIC RECONSTRUCTION OF ORIGINAL FORMS



РЕКОНСТРУКЦИЈА СРЕДЊОВЕКОВНЕ ОСНОВЕ
RECONSTRUCTION DU PLAN MEDIEVAL
RECONSTRUCTION OF THE MEDIEVAL DRAUGHT.



ПОПРЕЧНИ ПРЕСЕК КРОЗ КУПОЛУ
COUPE TRANSVERSALE À TRAVERS LA COUPOLE
CROSS-SECTION THROUGH THE CUPOLA

бом полукружним луком. Храм је на тај начин привидно добио један травеј више на западној страни. С обзиром да ову промену нису уопште успели да уоче, неки од истраживача су из данашњег, промењеног облика плана и просторног решења долазили и до погрешних закључака о пореклу овакве конформације. Слично нешто, међутим, десило се и на неким другим нашим средњовековним споменицима, — у Ђурђевим Ступовима у Будимљу, у Пећкој патријаршији, у Милешеви, — код којих је такође извршено спајање нартекса и наоса уклањањем зида који је постојао између њих, тако да случај Жиче у овом погледу није изолован.

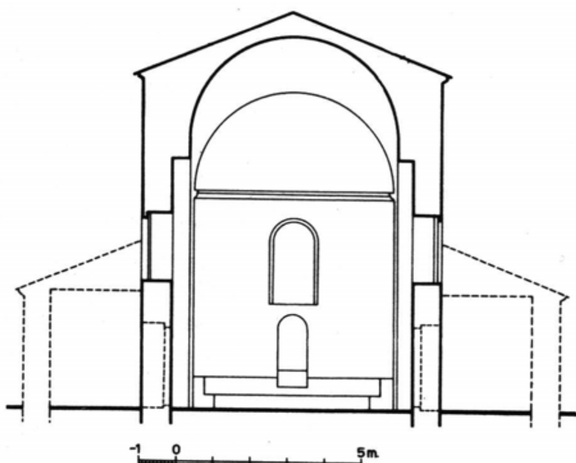
Сам храм је тако, по подужној основи, имао само три травеја, на која се, са источне стране, надовезивала апсида.

Изнад средњег травеја подигнута је купола на пандантифима, подухваћена прислоњеним лако преломљеним луцима. Тамбур куполе, изнутра цилиндричан, споља октогоналан, једноставних је облика. Ова упрошћена конструкција лишена је изнутра кришкасте, сегментасте поделе, коју налазимо раније на куполама цркава св. Николе у Куршумлији и Студенице. Цела конструкција куполе и поткуполних лукова подухваћена је са источне и са западне стране нижим ојачавајућим полукружним луцима,[13a] који поткуполни простор одвајају од суседних травеја, док је на бочним странама ово прихватање конструкције куполе извршено бочним зидовима самога храма. Овако замишљен склоп конструктивне структуре куполе нашао је свог директног одраза у обликовању њених потпораца, зидова и пиластера који су имали да је носе. При томе пиластри који са источне стране носе прислоњене поткуполне луке ишли су првобитно све до темеља (стр. 63). Касније, када је на овоме месту првобитни иконостас, који је свакако био од камена, требало да буде замењен вишим, од дрвета, пиластри су у свом доњем делу засечени тако да су остали само њихови горњи делови, с неправилно притесаним доњим завршетком (стр. 65). Том приликом, с обзиром да је цела поткуполна конструкција на овај начин била ослабљена, на супротној страни у суседном травеју, углови између истурених пиластера који носе ојачавајући лук и бочних зидова испуњени су једном троугаоном конструкцијом којом су сада ова помало неврални места на неки начин ојачана.[14] Све ово је извршено најкасније почетком XIV в. из кога времена потичу фреске које се на овим измењеним површинама још увек бар делимично налазе.

Овако схваћена концепција целокупног поткуполног простора садржи у себи, у најсажетијем виду, ембрио облика уписаног крста, онаквог какав раније видимо на црквама св. Николе код Куршумлије, Ђурђевих Ступова у Расу и Студенице.

Западни травеј храма, засведен полуобличастим сводом прихваћеним са стране прислоњеним полуобличастим луцима, у још већој мери подвлачи ову генетску везу са истим Жичиним претходницима, посебно са Студеницом.

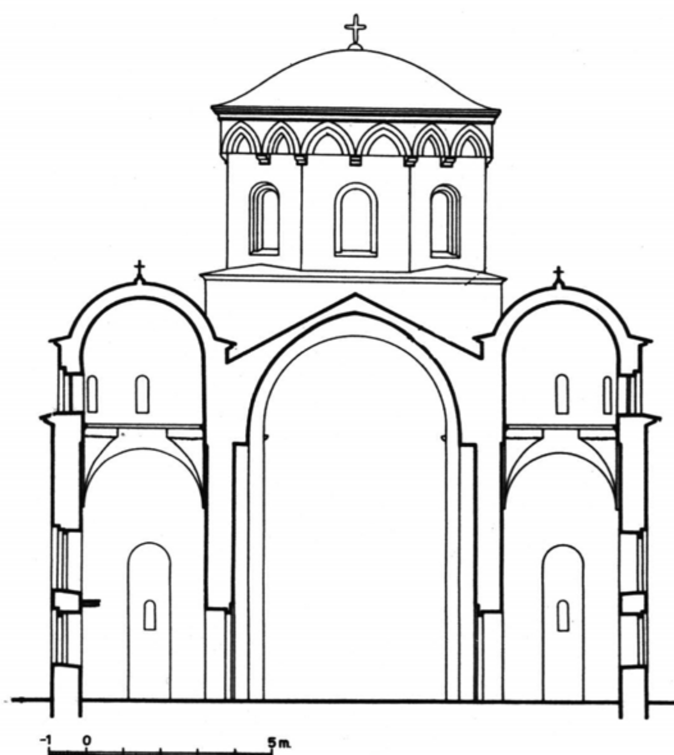
УНУТАРЊИ ИЗГЛЕД ХРАМА
VUE INTERIEURE DU NAOS
VIEW OF THE NAVE FROM THE INSIDE



ПРЕСЕК КРОЗ ОЛТАРСКИ ПРОСТОР И ПРИЗИДАНЕ КАПЕЛЕ ПРОСКОМИДИЈЕ И ЂАКОНИКОНА

COUPE À TRAVERS LE CHOEUR ET LES CHAPELLES POSTÉRIEURES DU DJAKONIKON ET DE LA PROTHÉSIS

CROSS-SECTION OF THE ALTAR AND THE ADDED CHAPELS OF THE PROTHESIS AND THE DIACONICON



ПОПРЕЧНИ ПРЕСЕК КРОЗ ПРИПРАТУ И БОЧНЕ КАПЕЛЕ
COUPE TRANSVERSALE À TRAVERS LE NARTHEX ET LES CHAPELLES COLLATÉRALES
CROSS-SECTION OF THE NARTHEX AND LATERAL CHAPELS

Решење источног травеја, на који се надовезује пространа полукружна апсида, која чини са њим јединствен олтарски простор, доноси, међутим, у односу на већ наведене споменике који су претходили Жичи, једну осетну промену. Источни травеј, наиме, иако нешто краћи по својој подужној осовини, понавља исте облике које има западни травеј, с тим што су бочни прислоњени луци повучени према истоку, па самим тим нешто мало асиметрично постављени према попречној осовини травеја. Ово се може протумачити жељом да се донекле ојачају ослонци који у североисточном и југоисточном углу подухватају целокупну конструкцију куполе. С обзиром да се код трију поменутих споменика, старијих од Жиче, олтарски простор дели на три посебно засведена простора, којима са источне стране одговарају и три апсиде, међу којима својом величином доминира средња, решење које видимо у Жичи приближује се у далеко већој мери ономе које налазимо на црквама Ђурђевих Ступова у Будимљу и Богородици Хвостанској.[15] Једна јединствена полукружна апсида обухвата целу ширину источнога травеја, а проскомидија и ђаконикон сведени су само на нише у бочним зидовима. С обзиром на свој значај апсида је добила и двострука, степенасто полукружно постављена седишта за свештенство с посебним архијерејским седиштем у средини (стр. 62).

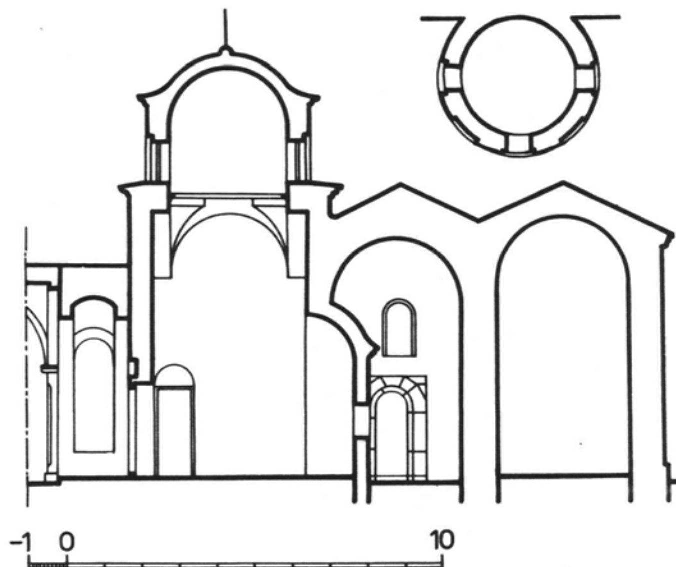
Оно чиме се Жича у приличној мери разликује од претходних споменика о којима је већ било речи, то је постојање ниског трансепта, или правоугаоних певничких просторија постављених бочно уз поткуполни простор. Засведена полуобличастим сводовима управним на подужну осовину храма, ова два крака нискога трансепта дезаксирана су у односу на попречну осовину поткуполног простора и осетно померена према западној страни. У општем склопу храма они имају двоструку улогу, — функционално просторну и конструктивну. Њима су, пре свега, добијена два бочна простора у којима су смештени хорови, чије је постојање захтевало богослужење фиксирано одредбама које је донео Сава Немањић баш у време подизања саме

Жиче. На ранијим споменицима на истоме месту постојале су, саграђене у самој попречној оси поткуполног простора, просторије сасвим друге врсте, — у цркви св. Николе, једна затворена, по свој прилици гробна капела, засведена кугластим сводом, и то само с јужне стране поткуполног простора, а у Ђурђевим Ступовима у Расу и у Студеници, улазни вестибили којима се директно могло ући у централни део храма.

У конструктивном погледу свод и бочни зидови кракова трансепта доприносе свакако савлађивању унутарњих косих напона које изазивају сводови и луци куполе, нарочито у северозападном и југозападном углу носеће поткуполне конструкције.

Нартекс првобитне цркве (стр. 62/2, 63), који је у своје време, речено је већ, био одвојен од самог храма пуним зидом у чијој је осовини морао да постоји унутарњи портал, — засведен је подужним, лако преломљеним сводом подухваћеним бочним прислоњеним луцима, слично ономе што видимо и у западном травеју наоса. Веза са сличним, иако не идентичним решењем Студенице и овде је очигледна.

Две бочне капеле посвећене св. Сави Јерусалимском и св. Стефану, јављају се овде први пут на једном споменику домородне српске архитектуре. Једноставног облика, са по једном дубоком омањом полукружном апсидом, оне су засведене системом сводова који наговештавају, изнутра, решење сасвим сажетог уписаног крста. Њихове куполе, са и споља и изнутра цилиндричним тамбуром, на којима постоје само по три издужена прозора, подухваћене су пандантифима и са сваке стране по једним прислоњеним луком, ослоњеним на плитке консоласте испусте. Ово свакако зато да се пиластрима, уколико би ови били у угловима израђени, не би смањивао њихов ионако скучени унутарњи простор. Бочни луци под куполом сасвим су уски, али, с обзиром да се дубински укључују у саму конструкцију бочних зидова, свакако доприносе правилном распоређивању потисака који се јављају деловањем конструкције куполе.



ПРЕСЕК КРОЗ ЈУЖНУ КАПЕЛУ И НИСКИ ТРАНСЕПТ

COUPE À TRAVERS LA CHAPELLE SUD ET LE TRANSEPTE BAS

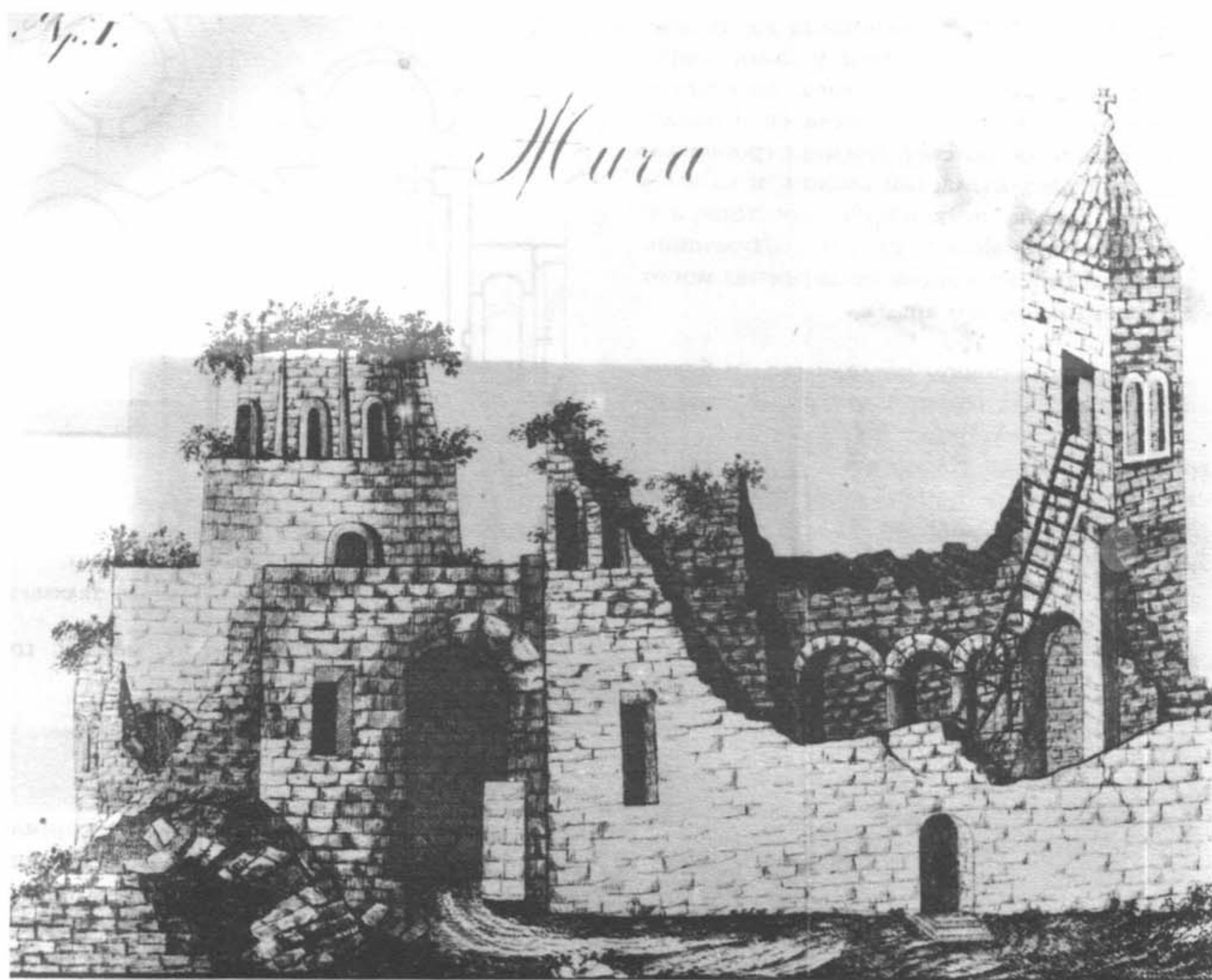
CROSS-SECTION OF THE SOUTH CHAPEL AND THE LOW TRANSEPT

Просторно решење

Саздана од просторних облика о којима је већ било речи, црква Вазнесења у Жичи заузима значајно место у развојном ланцу Рашке школе српске средњовековне архитектуре. Значајно нарочито у томе што искуства стечена подизањем споменика који су јој претходили, — нарочито св. Николе код Куршумлије, Ђурђевих Ступова у Расу и Студенице, — успева да кондензује у нову целину. При томе су потребе задовољења одређених култних обредних форми, као и нови живи импулси који су долазили како из Византије, — нарочито са Атоса, — тако и са Запада, — преко Приморја, — допринели да овде сазри тип храма који ће, у разним видовима, веома одређено утицати на даљи развитак српске средњовековне архитектуре кроз готово читав један век.

У облику сасвим сажетог, издуженог уписаног крста, чија се основна концепција испољава само у њеној унутрашњости, црква је обогаћена и нужним певничким просторима нискога трансепта.

У односу на раније споменике Рашке школе она је унеколико још сажетија, с тим



ЦРТЕЖ РУШЕВИНА ИЗ 1828, — ПО Д. ДАВИДОВИЋУ. — ОРИГИНАЛНА ВЕЛИЧИНА 21,5 × 16 СМ.
DESSIN DES RUINNES FAIT EN 1828, — D'APRES D. DAVIDOVIĆ
DRAWING OF RUINS, MADE BY D. DAVIDOVIĆ IN 1828

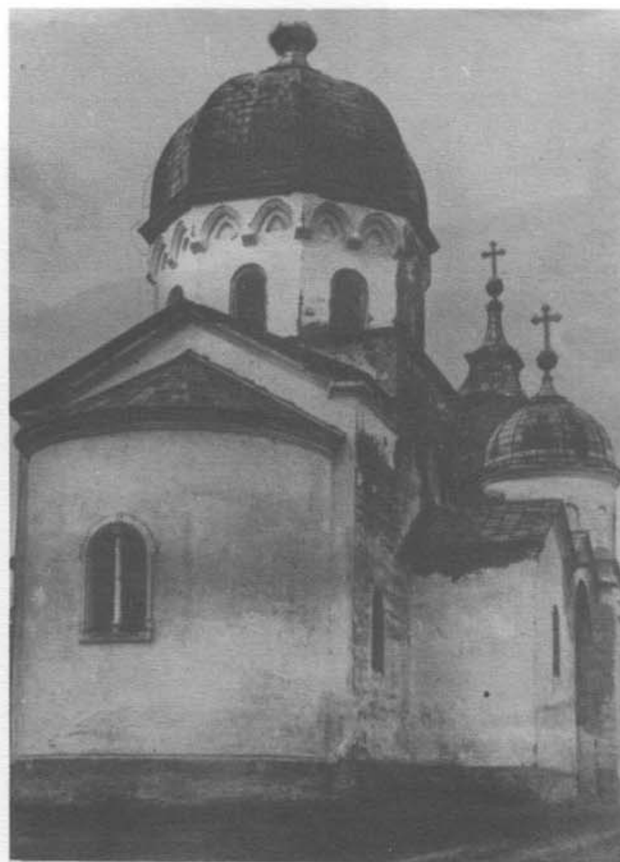
да је пропорционално већ нешто јаче издужена увис, што се јаче осећа у њеној унутрашњости (стр. 64) него на њеним спољним облицима (стр. 9, 76).

Једноставност и упрошћеност њених облика осећа се нарочито у њеном спољњем решењу, које, баш услед овакве строгости у распоређивању маса добија, и поред не нарочито великих димензија објекта, монументални карактер.

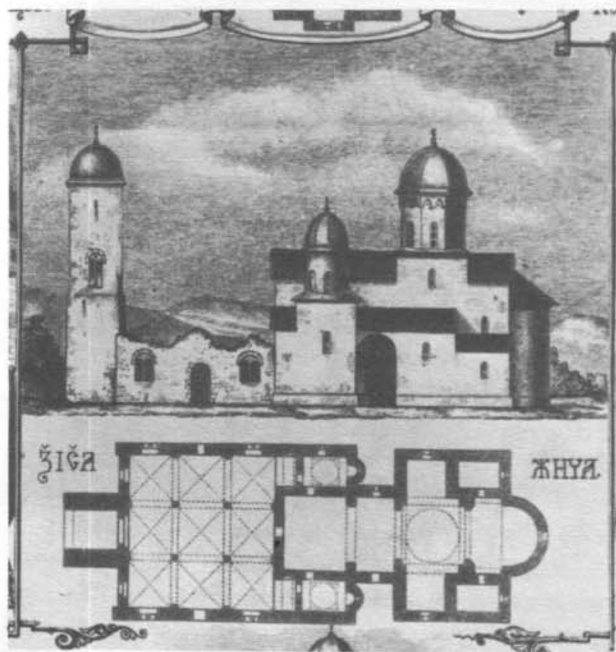
Доминантан просторни елеменат првобитне цркве чини споља свакако купола подухваћена кубичним постољем. Својим рогљевима ово постоље маскира целокупну унутарњу поткуполну конструкцију пандантифа и прислоњених лукова, а својим бочним површинама стапа се с бочним фасадама самога храма (стр. 64, 9, 77). Строга, једноставна, издужена маса наоса и нартекса, спојених у јединствену целину, завршену на чеоној и зачеоној страни троугаоном фронтонима, који заклањају двосливне кровове, била би можда и сувише монотона да није обогаћена нешто разигранијим облицима бочних прислоњених капела, испадима ниског трансепта и снажном полуцилиндричном формом апсиде. Општа разуђеност маса добија на тај начин једну заиста складну, уздржану, монументалну целовитост.

Површинска обрада фасаде

Плохе фасада сасвим су једноставне, мирне, ничим непоремећене. На њима се ни у ком виду не оцртава унутарња конструкција, као што је то био случај на претходним споменицима Рашке школе. Напротив, само изузетно, неке површине оживљене су плитким нишама које немају никакве везе са унутарњом конструкцијом, али за које би се могло рећи да имитују отворе издужених прозора, као што је то случај на тамбурима купола бочних прислоњених капела (стр. 71). Поред тога се и под венцем куполе, у горњем делу њенога тамбура, види фриз слепих аркадица, формиран од преломљених лукова обогаћених доста живом профилацијом (стр. 62, 71). Истина, на цртежу из 1828. год. (стр. 68) купола је нацртана обрушена, без слепих аркадица. Могло би се отуда помислити да су оне у целини урађене приликом реконструкције изведене 1855. На фотографијама из 1925. год. (стр. 71) заиста се види да су урађене од сиге и да припадају реконструисаном делу куполе. Поставља се међутим питање да ли су можда градитељи који су цркву обнављали 1855. бар на једном месту наишли на остатке првобитних аркадица. Овакво се питање може поставити и због извесних аналогија између њиховог облика и облика како нешто каснијих аркадица на Радослављевој припрати у Студеници тако и још каснијих аркадица на Градцу.



ИЗГЛЕД ЦРКВЕ РЕКОНСТРУИСАНЕ 1855., СНИМЉЕН 1906
EGLISE RESTAURÉE EN 1855. — VUE PRISE EN 1906
VIEW OF THE CHURCH RECONSTRUCTED IN 1855, PICTURE TAKEN IN 1906



ВАЛТРОВИЋЕВА ХИПОТЕТИЧНА РЕКОНСТРУКЦИЈА ЦРКВЕ
RECONSTRUCTION HYPOTHETIQUE PROPOSÉE EN 1878 PAR M. VALTROVIĆ
HYPOTHETIC RECONSTRUCTION, PROPOSED BY M. VALTROVIĆ IN 1878

Портали и прозори

Распоред отвора, портала и прозора, на првобитној цркви сасвим је логичан и функционалан.

Главни улаз налази се на западном зиду припрате, а постојао је још један, можда богатије обрађен, између припрате и западног травеја храма, пре него што је зид између ова два дела цркве порушен.

ЈУГОЗАПАДНИ ИЗГЛЕД ЦРКВЕ, СНИМЉЕН 1925

VUE DU SUD-OUEST, PRISE EN 1925

SOUTH-WEST VIEW OF THE CHURCH, PHOTOGRAPHED IN 1925

Поред тога споља се са западне стране може ући мањим, скромније обрађеним порталима директно у северну и јужну бочну капелу (стр. 82/2). Веза ових капела са нартексом обезбеђена је такође посебним улазима (стр. 78/1).

Бочни улази у западни травеј храма отворени су касније.

Западни портал био је скроман и по величини и по облику. Да потиче из времена подизања саме цркве најбоље се види по томе што је био органски повезан са конструкцијом зида који га обухвата (стр. 73). Био је израђен од сивог, ишараног глачаног мрамора, с једноставним оквиром изнад кога је српасти лук оуквиравао полукружни тимпан, у коме је првобитно свакако постојала фреска с представом Христова попрсја. Приликом радова извршених 1855, место фреске, која је вероватно већ била уништена, овде је постављена плоча с натписом у коме се помиње реконструкција цркве. Године 1938. оквир портала је ишчупан, а на његово место постављен је нов, од белог мермера, у некаквом псеудовизантијском стилу, без икакве везе са архитектуром саме цркве.

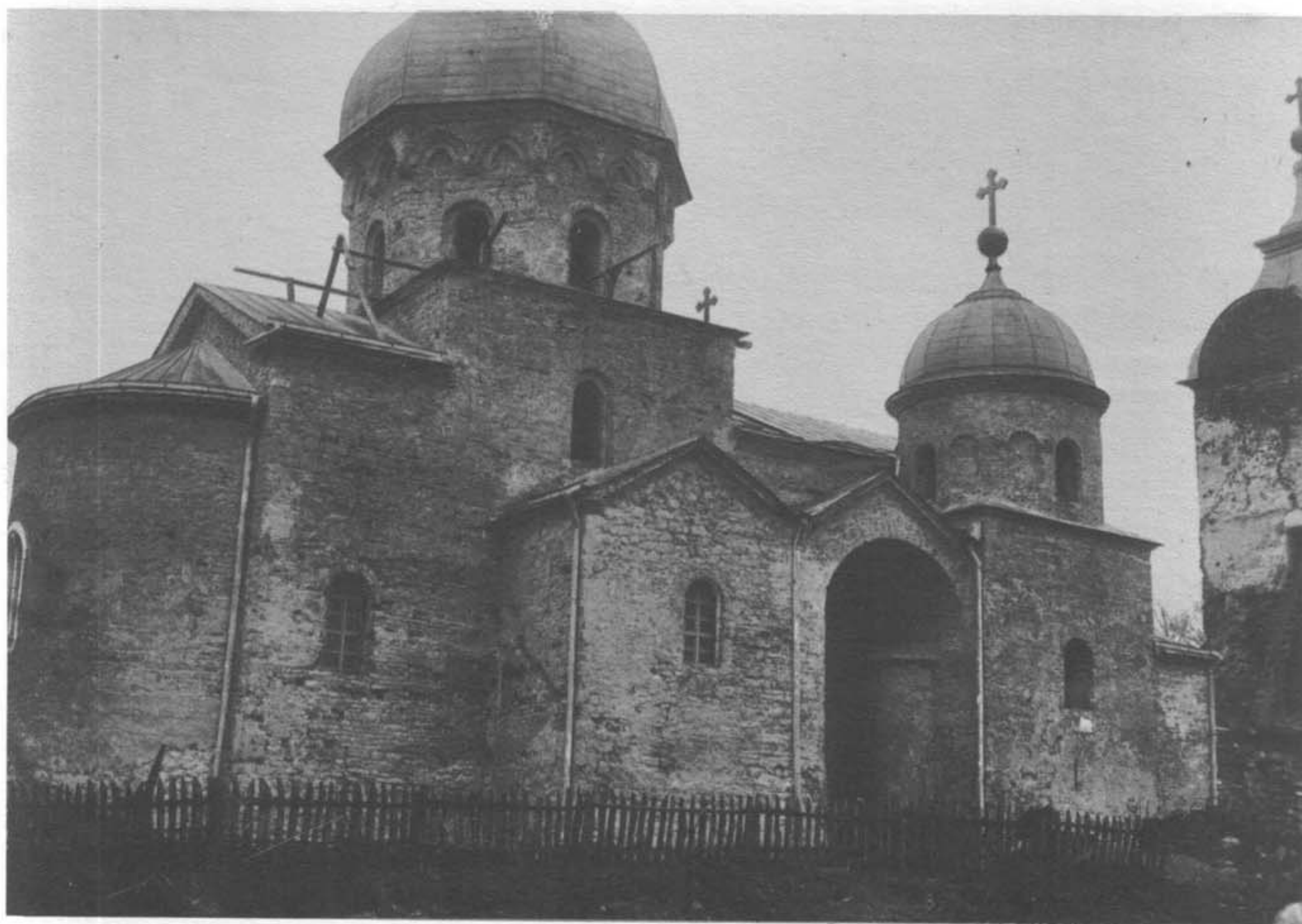
Насупрот овоме, свој првобитни облик задржали су унутарњи и западни улази у северну и јужну капелу. Њихови отвори оперважени су једноставним оквиром од сивог глачаног мермера. Изнад надвратника постоје плитки полукружни тимпани који су у нартексу испуњени фрескама (стр. 78/I), док су изнад западних улаза у капеле сада омалтерисани (стр. 82/II).

Касније отворени, бочни улази у западни травеј храма различито су обрађени. Док северни има сасвим једноставан оквир од доста грубо обрађеног пешчара светле боје, — оквир јужног је нешто богатији, а на обраду камена, исте врсте, обраћено је више пажње.

Распоред прозорских отвора извршен је тако да је унутрашњост цркве веома погодно осветљена меком, добро распоређеном светлошћу. Већина прозора налази се на своме првобитном месту. Било је међутим, током живота саме цркве, отварања и неких нових, као, на пример, доњих бочних прозора у западном травеју. Уосталом види се то и по остатку једног лука од сиге, — испод прозора на северном краку трансепта, — који је очигледно накнадно убачен у зид, а испод кога је прозорски отвор, такође из каснијег времена, доцније био зазидан (стр. 71).

Сем оних на куполама, код којих су, 1855, реконструисани изгледа само луци изнад отвора, сви остали прозори су у потпуности изгубили свој првобитни облик и сведени су, после бројних интервенција извршених на њима, на најједноставније полукружно завршене отворе (стр. 76, 77). Може се међутим претпоставити да су бар олтарски прозор и прозор изнад западног портала, па можда и још неки међу осталим, нарочито ширим прозорским отворима, били израђени у облику бифора или трифора, а да су сви били оперважени оквирима од камена, нама данас непознатог облика. На ово нас упућују и извесни фрагменти капитела и стопа колонета пронађених приликом рашчишћавања рушевина 1925. год., фрагменти за које се, на жалост, не може знати одакле тачно потичу (стр. 80/2). Судећи међутим, по начину на који су били обликовани портали, прозорски оквири морали су такође да буду израђени у строгом, једноставном, смиреном стилу.

Прозорски отвори данас су испуњени транзенама од вештачког камена с кружним застакљеним отворима, уметнутим приликом



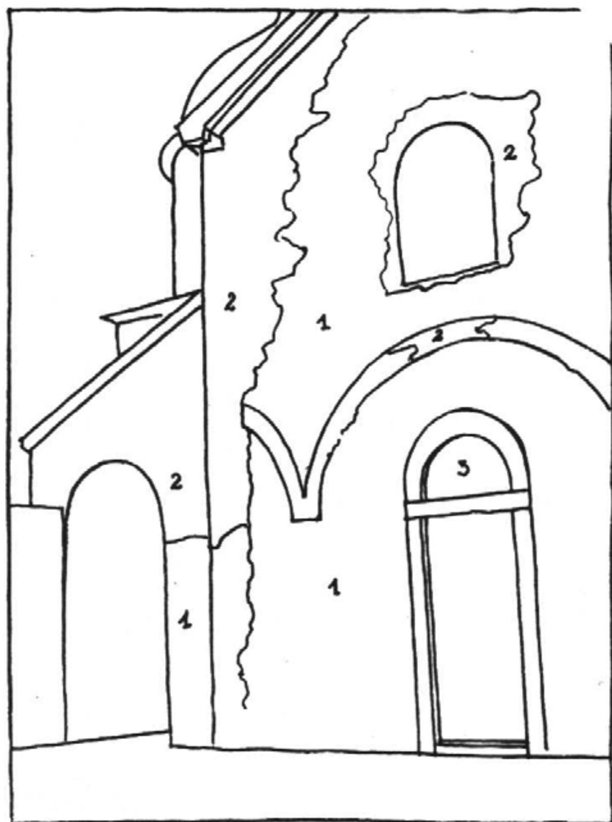
СЕВЕРНА СТРАНА СНИМЉЕНА 1925
VUE DU NORD, PRISE EN 1925
NORTH VIEW, PHOTOGRAPHED IN 1925

реконструкције извршене 1925—1935. године (стр. 76). Њихов облик реконструисан је на основу пронађених фрагмената транзена израђених од штука, с уметнутим кружним окнима разнобојног стакла.

Материјал и конструкција

Идентификовање материјала од кога је првобитна жичка црква саграђена, као и начин његове употребе, могу се данас извршити само на основу срећом сачуваних фотографија из 1925. год., из времена када су њене фасаде биле ослобођене малтерног лепа (стр. 70—74). На њима се сасвим јасно види да су зидови споља били рађени од опеке и камена, у не нарочито правилним комбинацијама. Доминира опека, полагана у два до пет и више редова, који не теку равномерно већ се њихов број ту и тамо повећава или смањује, а понекад и потпуно прекида. Опеке алтернирају с једним до два хоризонтална реда омањих, грубо тесаних квадера сиге, исто тако постављених без неке одређеније правилности. Спојнице су релативно танке, неуједначене, с малтером грубо заравњеним, или уопште незаравњеним на њиховој спољној површини. Праћење ове конструкције отежано је каснијим пломбирањима оштећених места, извршених углавном доста грубо обрађеним каменом.

Горњи делови фасаде, као и горњи делови купола, израђени су од притесане сиге, постављане углавном у хоризонталним редовима, али понекад и без икаквог реда уопште. Ови делови грађевине потичу из времена њене реконструкције извршене 1855. год.



ИНДИКАТОР ЗА СЛИКУ НА СТР. 73: — ПРВОБИТНИ ДЕЛОВИ ФАСАДЕ; 2 — ДЕЛОВИ ИЗ 1855; 3 — НАТПИС ИЗ 1855

INDICATEUR DE LA FIG. REPR. À LA P. 73: — 1 — PARTIES ORIGINALES DE LA FAÇADE; — 2 — PARTIES RECONSTRUITES EN 1855; — 3 — INSCRIPTION DE 1855

INDICATOR FOR FIG. ON THE P. 73: 1) ORIGINAL PARTS OF THE FACADE; 2) PARTS RECONSTRUCTED IN 1855; 3) INSCRIPTION FROM 1855

Може се претпоставити да су зидови с њихове унутарње стране саграђени на исти начин, а да је сига у већем обиму примењивана приликом конструисања лукова и сводова.

Прошарани тамносиви мермер, добро оклесан па чак и глачан, употребљен је једино за оквире појединих портала, а било га је, судећи по неким фрагментима, можда и на оквирима појединих прозора.

Сва је вероватноћа да су од истог или сличног материјала били израђени и првобитни ниски иконостас, олтарски престо и под, али нам од њих до данас није ништа очувано.[16]

Првобитни кровни покривач био је свакако од олова, што се даје закључити по фрагментима оловног лима пронађеним приликом радова на реконструкцији цркве извршеним 1925—1935. год. Уосталом, у биографији Данила II јасно је речено да је Данило препокрио цркву оловом, пошто је скинуо стари овештали оловни покривач.[17]

Профили

Сви профили, посебно венаца, које видимо на цркви онаквој каква је данас, плод су каснијих реконструкција, нарочито оних из 1855. и 1925—35. год.

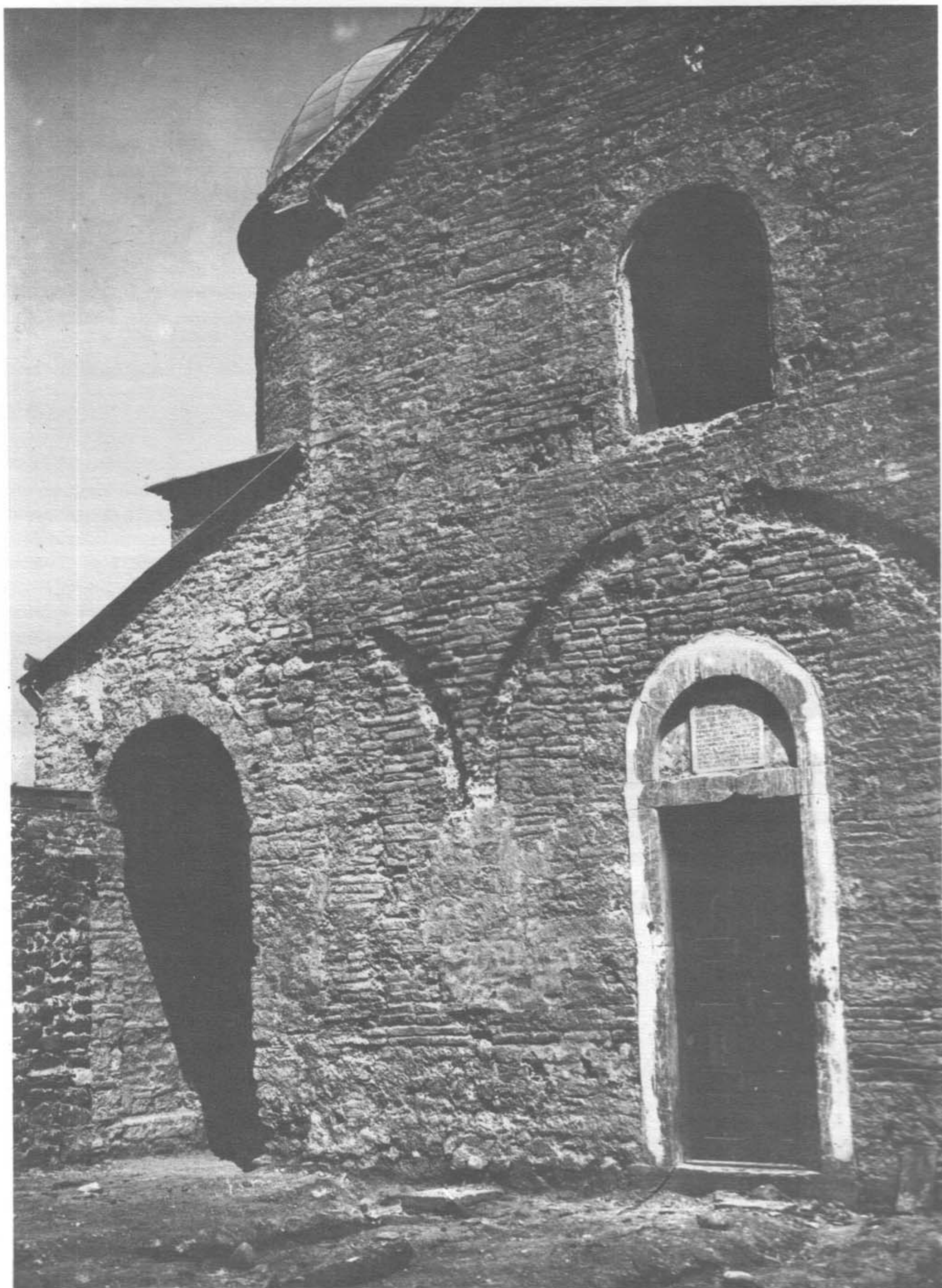
Пронађен је, међутим, приликом рашчишћавања рушевина 1925. известан број фрагмената профила (стр. 80/2), за које се, на жалост, не може рећи одакле потичу, да ли са саме цркве или с њеног каснијег ексонартекса, али на основу којих се може претпоставити да је профилација појединих елемената, нарочито венаца, била далеко богатија него што је данас.

Финална обрада фасаде

Фасаде цркве, израђене од материјала и на начин о коме је већ било речи, нису могле да буду остављене огољене. Очигледно је да је, још приликом грађења цркве, било предвиђено да буду омалтерисане. То је и учињено с тим да је, на познати светогорски начин, малтер на њима био обојен тамноцрвеном, пурпурном бојом (стр. 9).

Њихово премазивање бојеним малтерним лепом морало је да буде извршено, у току средњег века, у најмању руку у два, а можда и у три наврата.

Приликом радова извршених 1925. године, када је са фасаде скинут малтер из 1855, пронађено је на појединим површинама цркве доста фрагментованих површина црвено обојеног лепа. — Тако је на јужној фасади олтарског простора, као и на јужној фасади капеле св. Стефана око 50% површине било покривено оваквим малтером. На југоисточној површини апсиде било га је сачувано и свих 70%.[18] Може се мање-више са сигурношћу рећи да се овде ради о бојеном малтеру из времена подизања саме цркве.

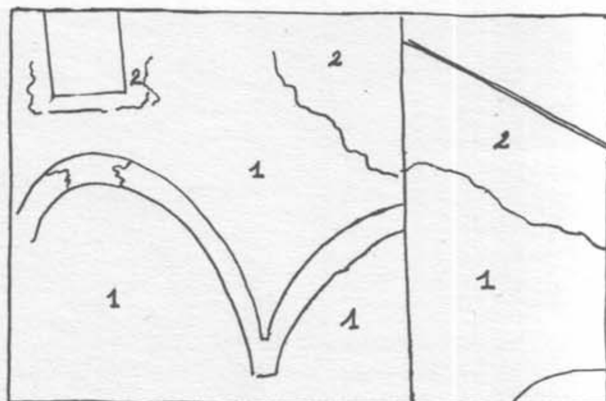


ФАСАДА ПРВОБИТНЕ ПРИПРАТЕ И СЕВЕРНОГ УГАОНОГ ВЕСТИБИЛА; СНИМАК ИЗ 1925
FAÇADE DU NARTHEX ET DU VESTIBULE COLLATERAL NORD; — VUE PRISE EN 1925
FACADE OF THE NARTHEX AND OF THE NORTH LATERAL VESTIBULE, PHOTOGRAPHED IN 1925

ГОРЊИ ДЕО ФАСАДЕ ПРВОБИТНЕ ПРИПРАТЕ И ЈУЖНОГ ВЕСТИБИЛА; СНИМАК ИЗ 1931

PARTIE SUPERIEURE DE LA FAÇADE DU NARTHEX ET DU VESTIBULE SUD; VUE PRISE EN 1931

UPPER PART OF THE ORIGINAL NARTHEX AND SOUTH VESTIBULE, PHOTOGRAPHED IN 1931

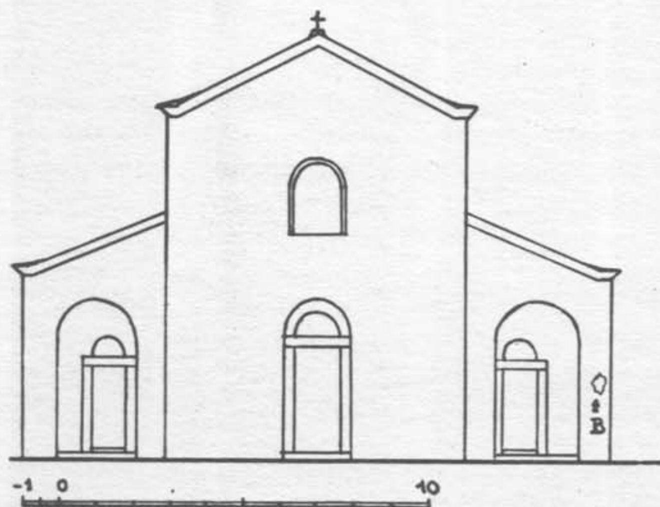


ИНДИКАТОР ЗА ПРЕТХОДНУ СЛИКУ. — 1 — ПРВОБИТНИ ДЕЛОВИ ФАСАДЕ; — 2 — ДЕЛОВИ ИЗ 1855

INDICATEUR DE LA FIG. PRECEDENTE: — 1 — PARTIES ORIGINALES DE LA FACADE; — 2 — PARTIES RECONSTRUITES EN 1855

INDICATOR FOR THE PRECEDING FIG. 1) ORIGINAL PARTS OF THE FACADE; 2) PARTS RECONSTRUCTED IN 1955

На јужној фасади јужног трансепта нађени су, међутим, остаци малтера на чијој су површини били исцртани квадрати, са странама око 40 см дужине, који су наизменично били обојени жутом, зеленом и црвеном бојом.[19] Не зна се више да ли су на овоме месту постојали само један или можда и два слоја малтера, израђена један преко другог. У сваком случају за слој малтера с оваквом врстом обраде, којом се имитује начин зидања разнобојним каменом, мора се закључити да потиче у најмању руку из времена после подизања Бањске, приликом обнове коју је извршио архиепископ Данило II,[20] а евентуално чак и с краја XIV односно почетка XV века. Да је слој овако обрађеног малтера заиста могао да буде познији, најбоље показује чињеница да су се, још 1931. године, на југозападном углу ексонартекса, као и на северној фасади куле, јасно видела два слоја црвено обојеног лепа, један преко другог.[21]



РЕКОНСТРУИСАНИ ИЗГЛЕД ЗАПАДНЕ ФАСАДЕ ПРЕ ПОДИЗАЊА ЕКСОНАРТЕКСА

RECONSTRUCTION DE LA FAÇADE OCCIDENTALE, AVANT LA CONSTRUCTION DE L'EXONARTHEX

VIEW OF THE RECONSTRUCTED WEST FACADE BEFORE THE BUILDING OF THE EXONARTHEX

Данас остатака првобитног црвено обојеног малтера има још једино на површини источне фасаде јужне капеле, између апсиде и јужног зида храма.

Дозидани простори проскомидије и ђаконикона

Речено је већ да су бочно од олтарског простора пронађени темељи двеју мањих просторија које су као проскомидија, — са северне стране, — и ђаконикон, накнадно припојени уз храм. Да су обе касније дозидане може се закључити из чињенице да им темељи нису били конструктивно повезани с темељом цркве[22] (стр. 62/2). Поред тога још 1925. видели су се на источним странама нискога трансепта отисци њихових косих кровних покривача (стр. 71). На бочним странама олтарског простора видела су се такође, нешто мало западно испод прозора, зазидана

места на којима су раније постојали отвори којима су ове две просторије биле повезане са храмом (стр. 71). Очигледно је отуда да су обе биле накнадно дозидане. С обзиром да је живопис израђен у првим деценијама XIV в. на јужном зиду олтарског простора био прилагођен сада зазиданом отвору којим се улазило у ђаконикон (стр. 133), мора се закључити да је њихово дозиђивање извршено пре тога времена, вероватно још из доба архиепископа Саве. Ово тим пре јер их већ има и на цркви св. Апостола у Пећи, на Морачи и на Сопоћанима. Изгледа да су њихови зидови, бар делимично, постојали све до 1855, јер се на једном цртежу М. Валтровића, на коме је Жича реконструисана према подацима које је прикупио на лицу места, обе просторије виде у основи, а јужна и у изгледу (стр. 69/1).[23] Валтровићев цртеж није међутим потпуно тачан јер је кров ђаконикона представљен испод бочног прозора олтарског простора, док се, према траговима сачуваним на источним странама ниског трансепта јасно види да су оба прозора била пресечена слеменом крова (стр. 71).

Тремови-вестибили испред западних улаза у бочне капеле

Када је првобитна црква већ била готова, појавила се потреба да се, са западне стране, заштите прилази улазима који директно воде у бочне капеле. Израђени су отуда ониски тремови-вестибили, засведени неком врстом кугластих сводова подухваћених полукружним луцима и отворени само према западу (стр. 62/2, 67). Оба трема сграђена су на сличан начин као и сама црква, од опека и сиге, само у нешто грубљој фактури (стр. 71, 82/1). Њихово покривање извршено је једносливним кровoвима, тако да је фасада цркве, пре него што је саграђена спољна припрата, имала фиктиван облик тробродне базилике (стр. 74/3).

Фасаде ових тремова, сасвим природно, биле су, као и фасаде цркве, покривене црвено обојеним малтером. Године 1931. још увек се могао видети остатак овога слоја на западном лицу јужног трема, на месту које је било притиснуто и маскирано јужним зидом спољне припрате (стр. 62/2, 74/3В). Одавде и закључак да су фасаде целе цркве, заједно с угаоним вестибилима, биле омалтерисане и црвено обојене и пре подизања егзонартекса.

Засведени отворени тремови између ниског трансепта и бочних капела

Бочни улази у западни травеј храма отворени су, видели смо то већ раније, тридесетих година XIV века. Тада се већ, или можда нешто касније, указала потреба да се прилаз овим улазима заштити на неки начин од невремена. Израђена су отуда два овећа полуобличаста свода од сиге, разапета између источних зидова бочних капелица и западних страна кракова ниског трансепта. Њихово грађење утолико је разумљивије што се већ у Сопоћанима на истоме месту налазе слични сводови.[24]

Чеоне фасаде кровова нискога трансепта биле су првобитно завршене троугаоним, или евентуално лучним фронтонима. Данас се овакви забати виде како на њима тако и изнад полуобличастих сводова, разапетих испред бочних улаза у храм. Оваква конформација плод је реконструкције извршене 1855. Пре тога, на цртежу из 1828. (стр. 68), види се да је заједничка фасада трансепта и засведеног трема била завршена хоризонталном линијом. Такву је видимо и на Валтровићевом цртежу (стр. 69/1), а таква је изведена и у Сопоћанима. Може се отуда претпоставити да је приликом изградње сводова бочних тремова у Жичи њихов кров спојен с кровом изнад ниских трансепата у јединствену једноводну површину, чиме се, као и у Сопоћанима, споља добио лажни утисак некаквог трoбродног решења. Приликом реконструкције извршене 1855. трансептима су враћени фронтони, — можда и на основу неких индиција нађених на самој цркви, — а изнад засведених тремова изведени су такође троугаони забати какви првобитно изгледа нису постојали. На тај начин добила се и чудна конструкција удвојених троугаоних фронтона каква не постоји ни на једном другом нашем средњовековном споменику.[25]

СПОЉНА ПРИПРАТА И КУЛА

Архитектонски склоп

Са западне стране првобитне цркве, односно њене припрате и улазних вестибила у бочне капеле, сграђена је спољна припрата — ексонартекс, — с којом се, у органској вези налази и кула, подигнута изнад њеног западног улаза — портика (стр. 62, 63).

Видели смо већ раније да је овај део црквене грађевине имао своју посебну, прилично разноврсну намену. Из његове комплексне функције проистиче и његов архитектонски облик.

ИЗГЛЕД СА ИСТОЧНЕ СТРАНЕ
VUE DU COTÉ EST
VIEW FROM THE EAST

Но пре него што пређемо на саму спољну припрату морамо да рашчистимо једно питање које се мора везати за њено постојање.

У њеној унутрашњости наиме, речено је већ, откопани су, 1925, темељи (стр. 62/2) који с њеном структуром немају непосредне везе. На основу њихове диспозиције може се претпоставити да је на овоме месту већ раније постојао неки старији сакрални објекат, од кога су нам остали само темељи, који ни у ком случају нису могли да послуже за ношење унутарњих стубова данашње спољне припрате, за које су касније израђени посебни темељи који су неоргански припојени уз постојеће (стр. 62/2).[26]

С обзиром на време када је морала да буде подигнута постојећа спољна припрата, — о чему ће мало касније бити речи, — може се евентуално још претпоставити да је прво отпочето са зидањем једног ексонартекса мањих димензија, али да се од те намере одустало непосредно после полагања самих темеља и прешло на подизање спољне припрате далеко већих димензија, чији су нам остаци и до данас сачувани.[27]

Велика, пространа, са изнутра нешто мало неправилном квадратном основом, спољна припрата је морала имати поред приземља још један спрат. На жалост, до нас је допрла јако разорена, тако да су се 1925—31. нешто боље разазнавали једино остаци њенога приземља.[28] О постојању спрата извесне податке пружају једино трагови сачувани на источном лицу куле и западној фасади првобитне припрате, као и напомена Данила II у биографији архиепископа Арсенија да је архиепископ Сава имао у цркви катихуменију из које је могао да посматра службу у храму.[29]

Остаци лукова и сводова сачувани на источној страни куле и нешто мало на северном делу западног зида ексонартекса (стр. 84/1), као и жлебови уклесани у западној фасади првобитне цркве, који су требали да послуже као лежиште за прихватање сводова

ИЗГЛЕД СА ЈУГОИСТОЧНЕ СТРАНЕ
VUE DU SUD-EST
VIEV FROM THE SOUTH-EAST

(стр. 72—74), показују да је спољна припрата била подељена на девет поља, засвођених крстастим сводовима, подухваћених прихватним и прислоњеним луцима. Овакав распоред сводова захтевао је и постојање четири стуба или стубаца у средишном делу ексонартекса. Приликом реконструкције извршене 1928—1935. ово је добро уочено па су и основни облици целе сводне конструкције изгледа углавном коректно репродуковани, иако би се с правом могло претпоставити да су сама темена крстастих сводова била нешто уздигнутија (стр. 63/1). Судећи међутим по касније пронађеним фрагментима двеју стопа, које по димензијама одговарају стубовима у ексонартексу (стр. 92/2), изгледа да су ови били кружног, а не квадратног пресека са засеченим ивицама, како су реконструисани.

С обзиром на намену ексонартекса могло би се још очекивати да су првобитно уз обимне зидове, као оно у спољној припрати у Пећи, била изграђена седишта за учеснике на већим скуповима.

Сасвим је други случај с оним што данас налазимо на спрату ексонартекса, који ни у ком виду нема никакве везе са конструкцијом која је на томе месту некада морала да постоји. Гломазна двоводна кровна конструкција, израђена 1931—35, из чије средине неоргански изниче једна лантерна од армираног бетона, делује тупо и ван сваког средњовековног мерила.[30] С обзиром да нису очувани никакви трагови степеништа којим се из приземља пело на први спрат, мора се претпоставити да је ово било од дрвета, смеште-

УЛАЗ ИЗ ПРИПРАТЕ У СЕВЕРНУ КАПЕЛУ
PORTE QUI MENE DU NARTHEX A LA CHAPELLE NORD
DOOR LEADING FROM THE NARTEX TO THE NORTH CHAPEL

ЈУЖНИ УЛАЗ У ЗАПАДНИ ТРАВЕЈ ХРАМА
PORTE MERIDOINALE DE LA TRAVEE OUEST DU NAOS
SOUTH ENTRANCE TO THE WEST SPACE OF THE NAVE

но можда на истом месту на коме је 1925—1935. реконструисано.[30a]

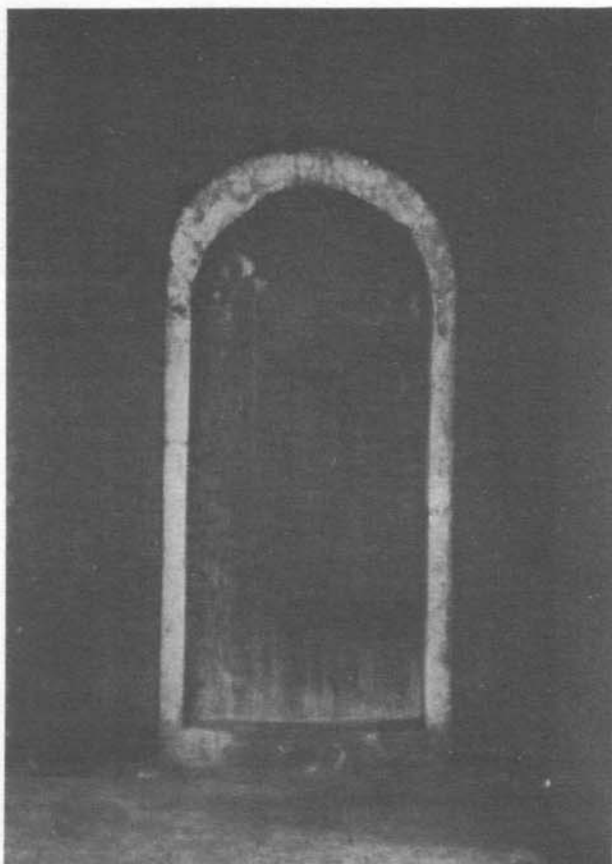
Да би се горњи делови ексонартекс могли колико-толико јасније сагледати, могу нам послужити још једино сачувани трагови на источном лицу куле. Задржимо се зато претходно који тренутак и на самој кули.

Речено је већ да је она подигнута једновремено са спољњом припратом, са чијим је западним зидом органски повезана.

Њено приземље, засведено подужним полуобличастим, нешто пригњеченим сводом, подухваћеним на чеоним странама ојачавајућим полукружним луцима које носе конзоле од камена (стр. 86/2, 183), служи као нека врста отвореног вестибила пред западним улазом у ексонартекс. Велики западни отвор вестибила, завршен снажним полукружним луком, добио је 1938. год. спола широк оквир у мермеру, исклесан у псеудосредњовековном стилу.

Изнад приземља постоје на кули још три спрата. Два прва раздвојена су међу собом дрвеном међуспратном конструкцијом. — Други је засведен крстастим сводом с тешким, гломазним ребрима правоугаоног пресека (стр. 90). Од трећега је сачуван само мањи део, једва нешто мало виши од 2 м. Кула је била покривена четвороводним кровом све до 1855, када је добила псеудобарокни завршетак од опека и дрвета. Приликом радова изведених 1925—1935. овај део је замењен другим, израђеним од бетона (стр. 62/1, 86/2). Није међутим јасно како је овај горњи завршни део куле првобитно изгледао. Ако је

ИЗГЛЕД СА ЈУГОЗАПАДНЕ СТРАНЕ; — СНИМАК ИЗ 1935
VUE DU SUD-OUEST, PRISE EN 1935
VIEW FROM THE SOUTH-WEST, PHOTOGRAPHED IN 1935



СЕВЕРНИ УЛАЗ У ЗАПАДНИ ТРАВЕЈ ХРАМА
PORTE SEPTENTRIONALE DE LA TRAVÉE OUEST DU NAOS
NORTH ENTRANCE TO THE WEST SPACE OF THE NAVE

кула заиста имала и функцију звоника, што је веома вероватно, последњи спрат је морао да буде виши, а у њему су морали, са све четири стране, да буду и велики отвори, како би се звук звона могао чути. У сачуваној висини од свега 2 метра, све до 1935. год. разазнавао се у његовом источном зиду један касније зазидани отвор, који је по свој прилици служио за излазак на кров (стр. 84/2, 86/2). Сада је све и изнутра омалтерисано.

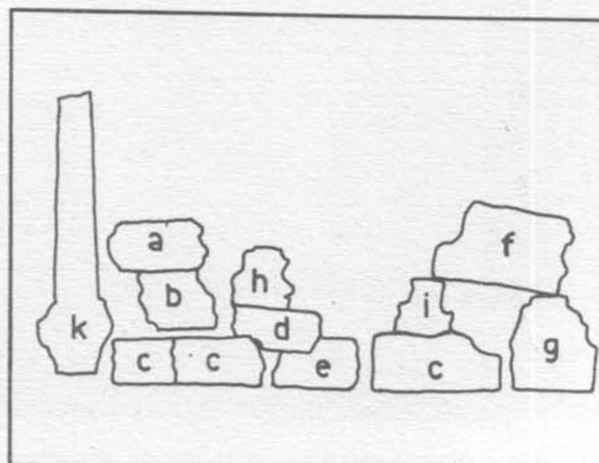
У горње просторије куле улазило се вратима израђеним у источном зиду другог, засведеног спрата (стр. 62/1, 86/2). До овог улаза пело се степеништем од камена које је полазило од пода спрата експонартекса. Остаци овог степеништа јасно су се видели на источном лицу куле (стр. 84/1, 85/1). Његова реконструкција, изведена 1925--1935, потпуно је произвољна, бар што се тиче обимног зида који га обухвата са источне стране (стр. 62/1, 83/1). Степениште је првобитно било по свој прилици укључено у унутарњи простор спрата експонартекса. С обзиром да се изнад врата која воде у други спрат куле виде трагови једног троугаоног забата (стр. 71, 84/1),[31] могуће је претпоставити да се овде ради о једном високом двоводном крову. Одатле закључак да је изнад спољне припрате постојала једна велика тробродна конструкција, с тим да би кровови бочних бродова, на базиликални начин, били нижи од крова над средњим бродом.

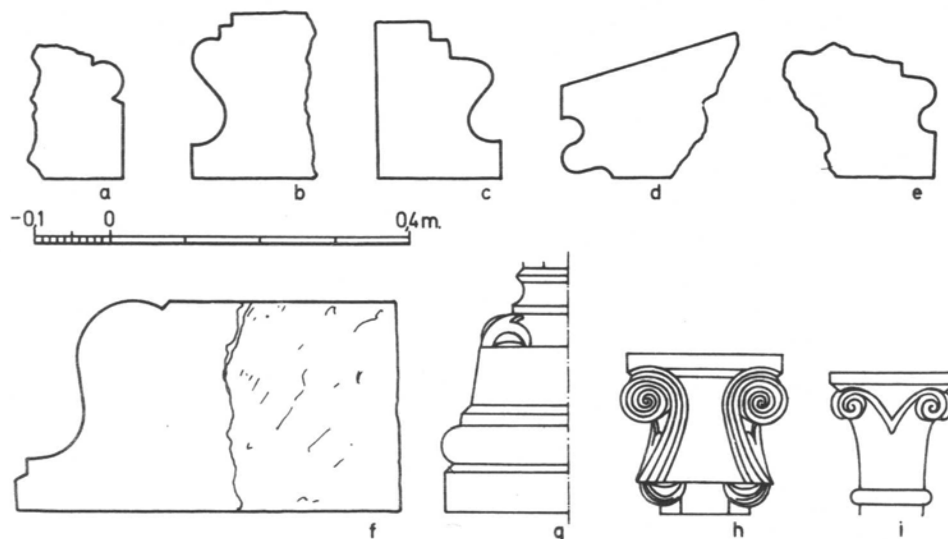
ФРАГМЕНТИ ПРОНАЂЕНИ ПРИЛИКОМ ИСТРАЖИВАЊА ИЗВРШЕНИХ 1925

FRAGMENTS DÉCOUVERTS AU COURS DES RECHERCHES FAITES EN 1925

FRAGMENTS FOUND DURING INVESTIGATIONS IN 1925

ИНДИКАТОР ПРЕТХОДНЕ ФОТОГРАФИЈЕ
INDICATEUR DE LA FIG. PRÉCÉDENTE
INDICATOR FOR THE PRECEDING FIG.



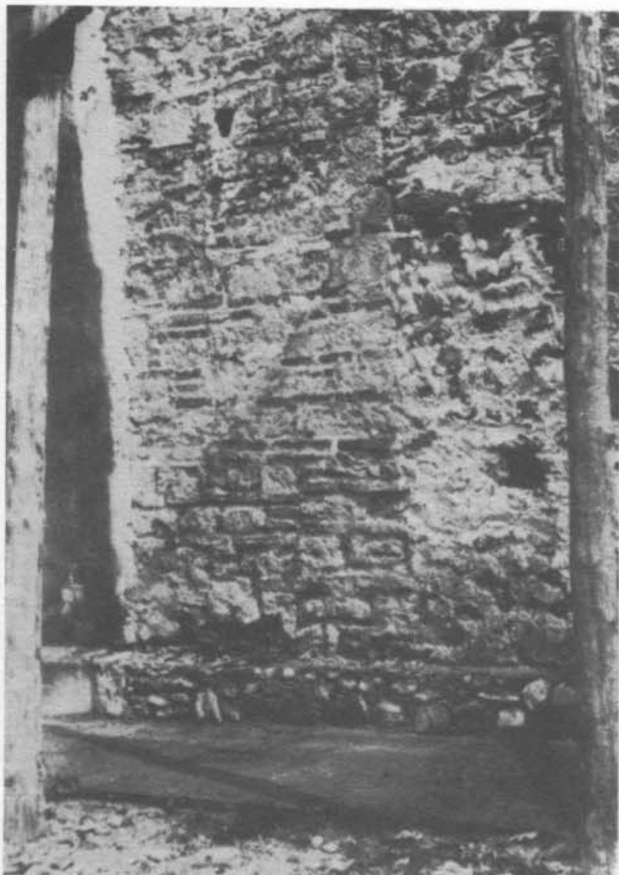


РАЗНИ ФРАГМЕНТИ ПРОНАЂЕНИ 1925; — СРАВНИ СА СЛИКОМ НА СТР. 80
DIVERS FRAGMENTS DÉCOUVERT EN 1925; — COMPARER AVEC LES FIG. DE LA P. 80
DIFFERENT FRAGMENTS FOUND IN 1925; COMPARE WITH FIG. ON THE P. 80

Веома је међутим тешко прецизније реституисати првобитни облик ове конструкције.[32] Трагови степеништа на источном лицу куле и чињеница да се на обема њеним источним угловима запажају остаци чеоног западног зида горњег спрата ексонартекса (стр. 84/1, 85/1), указују на могућност да је средњи брод горњег спрата ексонартекса био шири од бочних бродова (стр. 83/2, 84/2). Бочни зидови средњега брода били су вероватно перфорирани са по три аркаде, да би се успоставила веза између трију бродова тако да је цела унутарња конструкција горњег спрата ексонартекса била подухваћена са четири ступца. Не може се међутим искључити ни могућност да су у бочним бродовима постојала и посебна, издвојена одељења. Три питања се при томе постављају: каква је конструктивна веза постојала између бочних зидова средњег брода и западног зида ексонартекса; — на који су начин ови зидови били прислоњени уз западни зид цркве, — и, најзад, како су налегали на конструкцију у приземљу ексонартекса?

С обзиром да је средњи брод спрата морао бити шири од бочних, његови зидови сучељавају се са западним, чеоним зидом на местима изван ивица куле. Конструкција на овим местима потпуно је, међутим, уништена тако да је немогуће данас ни коначно потврдити, али ни негирати могућност оваквога решења.

Слично нешто може се запазити и на местима на којима су се бочни зидови средњег брода горњег спрата ексонартекса ослањали на западни зид цркве, односно њене првобитне припрате. На први поглед, на овим местима изгледа као да нема никаквих трагова. Ако међутим мало боље погледамо структуру фасадног зида првобитне припрате, видећемо да је баш на овим местима и он сам касније, вероватно 1855, био президан (стр. 73–74). Наиме, изгледа да су приликом рушења горњих делова ексонартекса веома јако били оштећени углови западне фасаде првобитне припрате, а заједно са њима и зидови отворених вестибила накнадно постављених испред западних улаза у бочне капеле. Иако неуко и невешто, овако обрушен угао западне фасаде унутарње припрате представљен је чак и на бакротиску из 1828. године (стр. 68). Приликом обнављања цркве извршеног 1855. прво су президани само углови западне фасаде првобитне припрате, па затим и зидови вестибила, тако да је и после ове преправке међу



ФАСАДА СЕВЕРНОГ ВЕСТИБИЛА, ЛЕВО, И ЕКСОНАРТЕКСА

FAÇADE DU VESTIBUL SEPTENTRIONAL, — À GAUCHE, — ET DE L'EXONARTHEX

FACADE OF THE NORTH VESTIBULE — LEFT — AND OF THE EXONARTHEX

УНУТРАШЊОСТ ЈУЖНОГ ВЕСТИБИЛА И ЈУГОИСТОЧНИ УГАО ЕКСОНАРТЕКСА

NTÉRIEUR DU VESTIBUL MÉRIDIONAL ET ANGLE SUD-EST DE L'EXONARTHEX

INTERIOR OF THE SOUTH VESTIBULE AND THE SOUTH-EAST ANGLE OF THE EXONARTHEX

њима остала видна спојница, покривена разуме се лепом којим је омалтерисана цела фасада (стр. 72,73). Горњи делови вестибила президани су међутим још једном, касније, приликом радова извршених 1925—35. На тај се начин може разумети и зашто жлеб уклесан на западној фасади припрате да би прихватио североисточни свод ексонартекса, тече само једним делом по фасади, па се нагло прекида, тако да више не постоји ни на угаоном делу фасаде ни на западној површини вестибила (стр. 72, 73).[33] На јужном углу западне фасаде припрате ситуација је нешто другојачија. Тамо је жлеб сачуван све до самог угла фасаде (стр. 74). Презиђивања су овде извршена на фасади припрате изнад жлеба, делимично и испод овог, а такође и на добром делу горње конструкције југозападног вестибила.

Када се све ово има у виду постаје сасвим јасно зашто на западној фасади првобитне припрате нема никаквих трагова прислањања бочних зидова средњега брода горњега спрата ексонартекса. Они су у ствари били прислоњени уз западну фасаду унутарње припрате баш на овим местима која су касније президана (стр. 83/2).

Из свега овога произилази и одговор на треће постављено питање. Ступци који су носили аркаде бочних зидова средњег брода горњег спрата ексонартекса морали су бити постављени ексцентрично у односу на стубо-

ве у приземљу, и лежати над луцима разапетим између ових стубова и бочних зидова (стр. 83/2, 84/2). Иако је оваква конструкција статички неоправдана, њу је могуће извести, а поред тога она се, на основу сачуваних трагова, не може другојачије ни замислити.

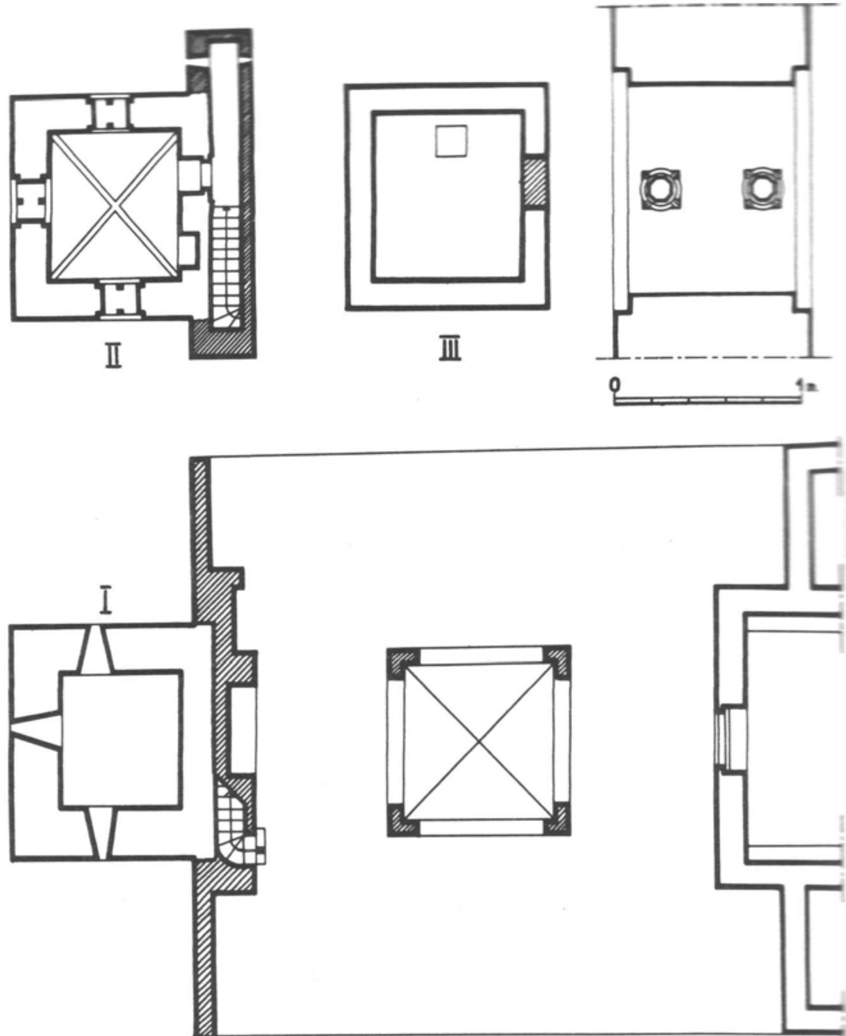
Додајмо најзад да се, на основу трага сачуваног на источном зиду куле (стр. 71, 84/1), као и на основу разматрања целокупног склопа ексонартекса, мора закључити да је горњи спрат био не засведен већ покривен дрвеном кровном конструкцијом (стр. 84/2). Сва је вероватноћа отуда да је, баш услед смелости, а једновремено и извесне неконструктивности с којом је овај релативно лаки унутарњи склоп ексонартекса био сазидан, и дошло до његовог готово тоталног уништења.

Овако саздан, ексонартекс, заједно с кулом, био је гломазнији од западног дела храма и првобитне припрате уз коју се наслања, па према томе и у извесној диспропорцији с њима. Но зар нешто слично немамо, из истога времена, и у самој Студеници?

Материјал и конструкција

За разлику од цркве, зидови ексонартекса, са изузетком оквира за врата и прозоре, били су озидани једва притесаним каменом-пешчаром, шкриљцем и сигом, као и речним облуцима (стр. 71—74). Као материјал за сводове и лукове, па и за оне изнад прозора и врата, била је употребљена искључиво нешто боље отесана сига (стр. 86/1). Једино су оквири прозора и врата били обрађени од већих комада доста чисто оклесаног пешчара (стр. 79, 91/1).

На сличан начин били су обрађени и зидови куле, с том разликом што је обраћена већа пажња на ојачавање њихових ивица, које су рађене од добро отесаних квадера пешчара (стр. 88). Исти материјал и исти начин рада налазимо и на луковима изнад улаза у приземље куле као и изнад западног улаза у сам ексонартекс. Боље притесана сига употребљена је за конструисање отвора и



ОСНОВА ГОРЊЕГ СПРАТА СПОЉНЕ ПРИПРАТЕ, ПОСЛЕ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ ИЗВРШЕНЕ 1928—1935. ГОД.; ОСНОВЕ КУЛЕ И ЈУЖНЕ БИФОРЕ

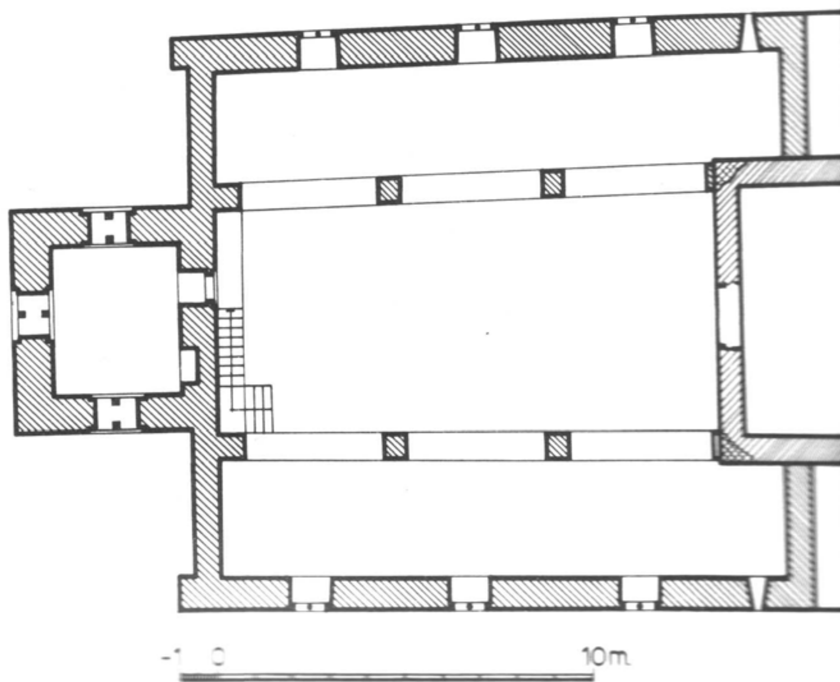
PLAN DE L'ÉTAGE SUPÉRIEUR DE L'EXONARTHEX, APRES LA RECONSTRUCTION EXÉCUTÉE EN 1928—1935; PLANS DE LA TOUR ET DE LA FENÊTRE BILOBÉE SUD

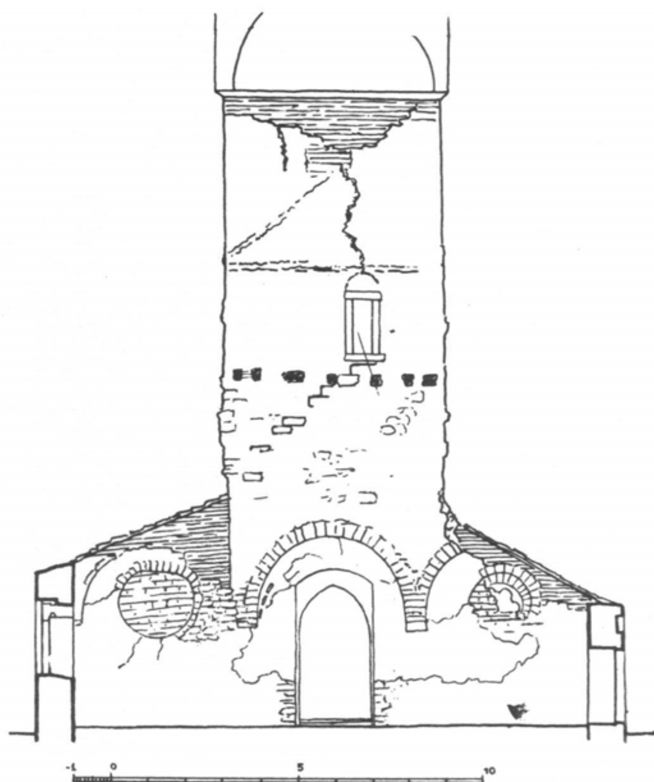
DRAUGHT OF THE UPPER FLOOR OF THE EXONARTHEX, AFTER THE RECONSTRUCTION UNDERTAKEN IN 1928—1935; DRAUGHT OF THE TOWER AND OF THE SOUTH BICUSPED WINDOW

ХИПОТЕТИЧНА РЕКОНСТРУКЦИЈА ОСНОВЕ ГОРЊЕГ ДЕЛА ЕКСОНАРТЕКСА

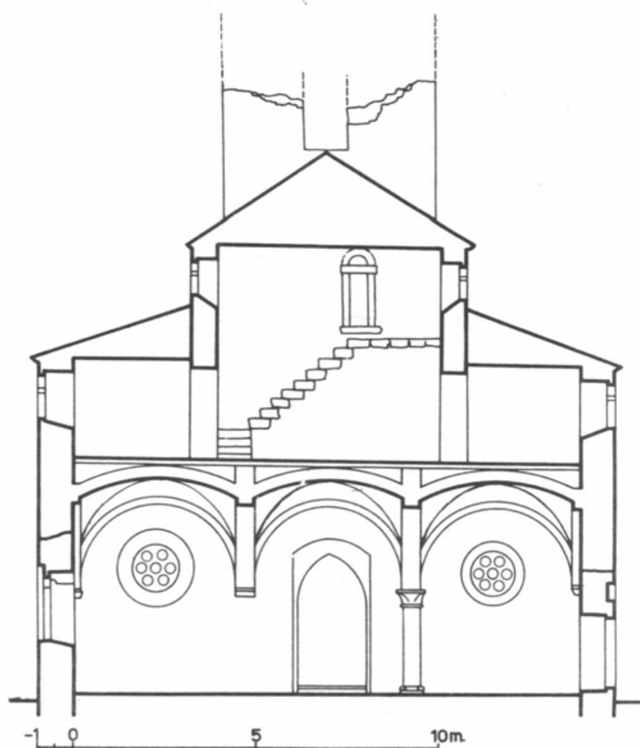
RÉCONSTRUCTION HYPOTHETIQUE DU PLAN DE LA PARTIE SUPÉRIEURE DE L'EXONARTHEX

HYPOTHETIC RECONSTRUCTION OF THE PLAN OF THE UPPER PART OF THE EXONARTHEX





ПРЕСЕК КРОЗ ЕКСОНАРТЕКС, 1928. ГОД.
COUPE À TRAVERS L'EXONARTHEX, PRISE EN 1928
CROSS-SECTION OF THE EXONARTHEX, MADE IN 1928



ХИПОТЕТИЧНА РЕКОНСТРУКЦИЈА ПРЕСЕКА ЕКСОНАРТЕКСА

RÉCONSTRUCTION HYPOTHÉTIQUE DE LA COUPE À TRAVERS L'EXONARTHEX

HYPOTHETIC RECONSTRUCTION OF THE CROSS-SECTION OF THE EXONARTHEX

лукова бифора на другом спрату и стрелница на првом спрату куле (стр. 86/1). Од доста добро оклесане сиге израђена су и два унакрсно постављена ребра у своду изнад другог спрата куле.

Од белог ситнозрног кречњака, који се приближава мрамору, израђене су једино колонете, са својим капителима и стопама у бифорама другога спрата (стр. 93, 95).

Трећи, последњи, делимично очувани спрат куле грађен је нешто другачије. Озидан је само од полутесаних квадера сиге и нешто мало једва притесаног кречњака. С обзиром да се прелаз из једне конструкције у другу није ни на који начин могао приметити, сва је вероватноћа да се прешло на овакву конструкцију последњега спрата да би се доњи делови лакшим материјалом, сигом, мање оптеретили. Не може се међутим ипак искључити могућност да је овај последњи спрат изведен у време архиепископа Данила II, који је у Жичи, видели смо, једну кулу надзидао и повисио.[34]

Приликом подизања ексонартекса и куле опека једва да је ту и тамо употребљена. Од ње су, изгледа у целини, били саграђени делови крстастог свода, разапети између дијагонално постављених ребара (стр. 90/2). Налазимо је затим на источном лицу куле, непосредно крај степеништа којим се пело на њен други спрат (стр. 85/1). Било их је најзад нешто мало и на горњем, завршном делу зида последњег спрата, али овде изгледа из времена рестаурације изведене 1855. године.

Док сви сводови и лукови како у спољној припрати тако и у кули имају полуобличасти, односно полукружни облик, једини изузетак представља лук разапет изнад западног улаза у ексонартекс који има изразито преломљени облик (стр. 86/2). Интересантно

је напоменути да овај лук нема посебног заврпща, већ се у темену налази спојница између двају суседних сводара.

Иако не идентично, слично нешто налазимо и на ребрастом своду изнад другог спрата. На украсном месту његових доста гломазних ребара није израђен никакав кључни завршац, већ су, у континуитету с једним од ребара, постављена само два тесаника сиге (стр. 90/1).

Кад је реч о конструкцији ексонартекса, мора се најзад указати и на чињеницу да се на његовим западним угловима налазе остаци контрафора израђени у продужетку бочних зидова.

Портали и прозори

Од портала и прозора мало је шта било очувано на спољној припрати у свом првобитном облику.

У недирнутом стању остао је једино сасвим једноставно обрађен западни улаз у ексонартекс, о чијем је луку већ било речи (стр. 86/2).

На јужној и северној фасади спољне припрате, у њиховим осовинама, постојао је такође по један портал.

Од јужног сачуван је био само полукружно завршени отвор, оперважен тесаницима пешчара (стр. 79). Северни је имао оквир од нешто боље обрађеног пешчара, с тешким надвратником и плитким полукружним тимпаном (стр. 92).[35]

Од четири прозора на ексонартексу најбоље је био очуван западни прозор на јужној фасади (стр. 91/1). По његовим остацима јасно се види да су сва четири прозора на бочним фасадама приземља спољне припрате била веома једноставно решена у облику бифора (стр. 92/2).

Сличан је случај и с двема розетама на западној фасади ексонартекса. Њихови кружни, закошени оквири, израђени од тесане сиге, добро су били очувани, с тим да је јужни, са унутарње горње стране, био нешто мало пригњечен (стр. 84/1). Од танких транзена, урађених у белом кречњаку који се приближава мрамору, били су очувани само

ИСТОЧНИ ЗИД КУЛЕ У ВИСИНИ ГОРЊЕГ ДЕЛА ЕКСОНАРТЕКСА, СНИМЉЕН 1929

MUR EST DE LA TOUR À LA HAUTEUR DE LA PARTIE SUPÉRIEURE DE L'EXONARTHEX; VUE PRISE EN 1929

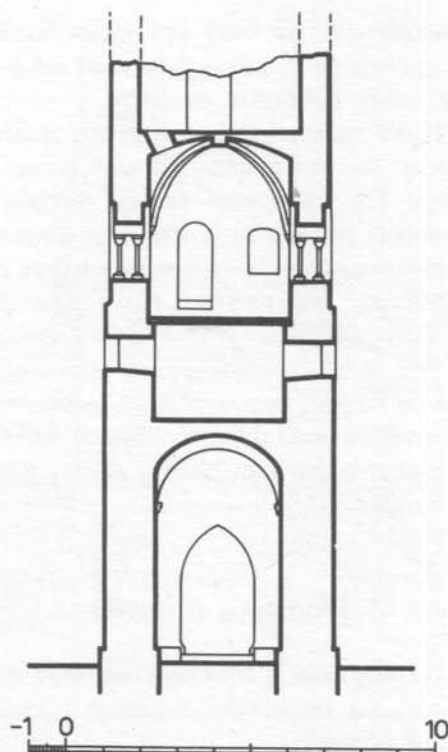
EAST WALL OF THE TOWER AT THE LEVEL OF THE UPPER PART OF THE EXONARTHEX, PHOTOGRAPHED IN 1929

ЈУЖНА СТРАНА ЕКСОНАРТЕКСА И КУЛЕ
VUE SUD DE L'EXONARTHEX ET DE LA TOUR
SOUTH VIEW OF THE EXONARTHEX AND OF THE TOWER

ободни делови (стр. 84/1, 86/1) на основу којих се може закључити да су имали по шест кружних окулуса распоређених по кругу, и вероватно по један сличан у средини (стр. 84/2, 87).

Према пронађеним остацима ових портала и прозора извршена је, 1930—1935, и њихова потпуна, релативно успела реконструкција.

Касније, 1938. год, јужни портал на ексонартексу и обе розете, израђени су од пешчара, с декорацијом у псеудо-моравском стилу, без икакве везе с карактером жичке архитектуре и с временом из кога ова поти-



ПОПРЕЧНИ ПРЕСЕК КРОЗ КУЛУ
COUPE TRANSVERSALE A TRAVERS LA TOUR
CROSS-SECTION OF THE TOWER

КУЛА И ЗАПАДНА ФАСАДА ЕКСОНАРТЕКСА СА ВЕЋ РЕКОНСТРУИСАНИМ ГОРЊИМ ДЕЛОМ; СНИМАК ИЗ 1931

LA TOUR ET LA FAÇADE OCCIDENTALE DE L'EXONARTHEX, AVEC LA PARTIE SUPERIEURE DEJA RECONSTRUITE; VUE PRISE EN 1931

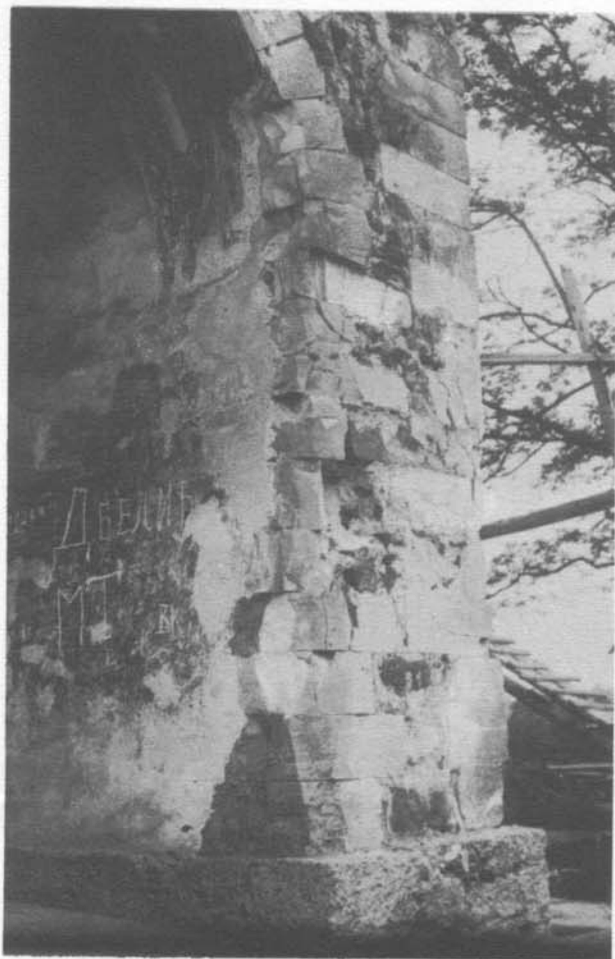
THE TOWER AND THE WEST FACADE OF THE EXONARTHEX WITH THE RECONSTRUCTED UPPER PART, PHOTOGRAPHED IN 1931

че.[36] Широки оквир с још бизарнијим орнаментима исте врсте добио је тада и улаз у кулу, израђен на месту на коме никада раније није ништа слично постајало.

Три бифоре, израђене на чеоном и бочним зидовима другог спрата куле, уз незнатна оштећења, понајбоље су очуване (стр. 86/1, 87, 93). Њихови удвојени лукови, изнад свакога отвора по један, подухваћени су одоздо по двема октогоналним колонетама од белог мермера, од којих свака има своју стопу и свој капител. Капители ових удвојених колонета повезани су међу собом каменом плочом која служи као средњи опорац лукова.

Све стопе израђене су на исти начин. Чињеница да је њихов доњи торус одоздо засечен и да прелази преко ивице плоче на коју належе показује њихову везу с раноготичком профилацијом XIII века (стр. 93/1, 95/2).

СЕВЕРОЗАПАДНИ ИЗГЛЕД ЦРКВЕ; СНИМАК ИЗ 1935. ГОД.
VUE NORD-OUEST DE L'ÉGLISE, PRISE EN 1935
NORTH-WEST VIEW OF THE CHURCH, PHOTOGRAPHED IN 1935



УЛАЗ У КУЛУ, СНИМЉЕН 1931
ENTRÉE DE LA TOUR; VUE PRISE EN 1931
ENTRANCE TO THE TOWER, PHOTOGRAPHED IN 1931

Њихови капители имају по осам повијених листова, који се у горњем делу уврћу формирајући по две пластичне волуте (стр. 95/1). Унутарња колонета северног прозора постављена је на ово место приликом радова извршених 1925—35 (стр. 96). Она је раније постојала као средња колонета, на олтарском простору (стр. 69/2), где је била стављена по свој прилици 1855. године. Формирана је од једне оригиналне октогоналне колонете, — која је некада могла да стоји чак и на месту на коме се данас налази, — и од доњег дела који с њом првобитно није имао никакве везе. То је у ствари део неког капитела, — можда чак и капитела узетог с иконостаса, — чија је горња половина преклесана и прилагођена величини саме колонете (стр. 96). Данашњи капител на овој колонети израђен је од бетона.

Од профила, на своме месту постоје једино они које видимо на колонетама бифора (стр. 93/1). Сва је вероватноћа да су експонартексу припадала и два профилована фрагмента стопа за стубове, о којима је већ било раније речи (стр. 92/2). Торус на једном од ових фрагмената одоздо је засечен, на сличан начин као на стопама колонета бифора. Није јасно да ли је, међу пронађеним фрагментима профила, још који припадао експонартексу или не (стр. 80, 81).

Обрада фасада

Једноставне, мирне, фасаде спољне припрате и куле, рађене доста немарно од прилично грубо обрађеног материјала, биле су очигледно одмах по завршетку ових делова грађевине омалтерисане. Као и на самом храму, и на њима су, после скидања малтера којим су 1855. биле покривене, били веома јасно видни остаци црвено обојеног лепа. Било га је како на трима фасадама куле тако и на појединим местима на фасадама експонартекса (стр. 86/1), а посебно на његовом југозападном углу. Овде баш, на југозападном контрафору и у његовој непосредној близини, као и на северној фасади куле, могло се чак и 1931. год. јасно разликовати постојање двају слојева овако обојеног малтера. Остатака других боја осим црвене тада међутим на овим слојевима малтера више уопште није било. Више година раније проф. Влад. Петковић запазио је изнад јужне розете на западној фасади на малтеру један орнаменталан фриз, рађен у три боје, црвеној, жутој и белој, као и остатке другог фриза, у облику дијагонално постављеног шаховског поља, рађеног црвеном, жутом и плавом бојом (стр. 97/1).[37] Сва је вероватноћа да су оба ова бојена орнамента била израђена на другом, млађем малтерном слоју, а да потичу негде с краја XIV или почетка XV века.

ХРОНОЛОГИЈА ГРАЂЕЊА

Нужно је, после свега што је речено, да рекапитулирамо у најкраћим потезима редослед грађења целокупног комплекса цркве Вазнесења у Жичи.

Видели смо, пре свега, још раније да је црква била сграђена можда на темељима неке старије грађевине, чији су остаци откопани у спољној припрати. То не треба ни мало да нас чуди с обзиром да су и неке друге међу нашим значајним црквама овога доба подизане на темељима старијих, или су чак користиле остатке ранијих грађевина, — Богородичина црква код Куршумлије, Студеница, Хиландар, Хвостанска Богородица, Градац, Ариље. Но за сада, у Жичи се морамо задржати само на претпоставци коју још не можемо са сигурношћу да докажемо.

С подизањем првобитне цркве у Жичи отпочело се у време када је Сава Немањић био архимандрит у Студеници — почев од 1208. Храм с припратом био је до 1219. завршен, иако још није био у потпуности живописан.

По повратку Савином из Никеје и оснивању српске архиепископије, 1219, појавила се потреба за подизањем ексонартекса и Савине катихуменије. Изградња спољне припрате, заједно с кулом, отпочета је отуда убрзо после 1219, а завршена је пре 1234, односно пре Савиног коначног одласка из земље. Да су јој ктитори били Стефан Првовенчани и краљ Радослав, најбоље се види из чињенице да су лево и десно од њеног западног улаза, у отвореном приземљу куле, иако позније, представљена само ова два владара (стр. 183). Она према томе у целини потиче из првих деценија XIII века што се са сигурношћу може закључити и из чињенице да се у другом спрату куле, као и на бочним странама оба јужна прозора (стр. 82/2) налази живопис који припада овоме добу.

Још у току грађења, или непосредно после подизања ексонартекса, порушен је зид између западног травеја храма и првобитне припрате, која је на тај начин уклопљена у главни брод цркве. Да је то учињено још за Савина живота, најбоље се види из податка који нам пружа Данило II о томе да је архиепископ из своје катихуменије, — значи кроз прозор на западној фасади првобитног нартекса, — пратио опхођење свога наследника, будућег архиепископа Арсенија, приликом служења у цркви, што би било немогуће да је зид између првобитне припрате и храма још постојао.

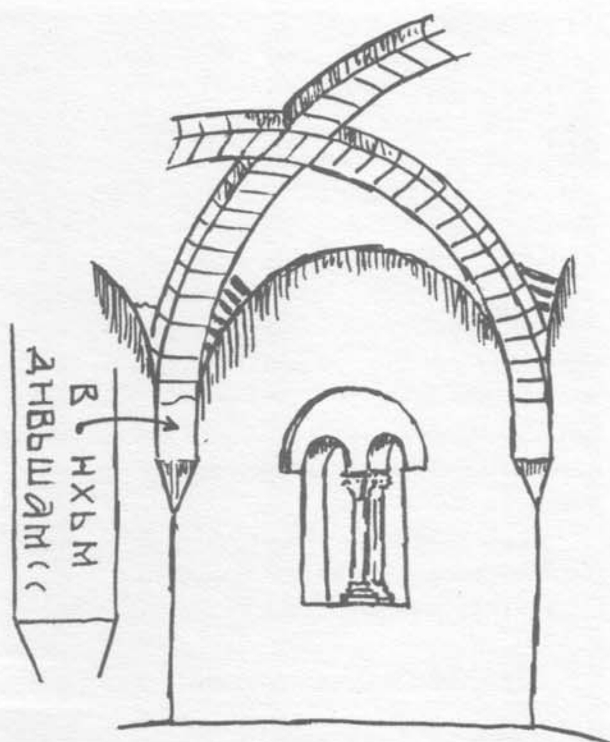
У међувремену, између подизања цркве и спољне припрате, сграђени су и мали вестибили испред западних улаза у бочне прислоњене капеле.

Сви ови сукцесивно сграђени делови грађевине били су, непосредно после свога подизања, омалтерисани и обојени црвеном бојом.

Просторије проскомидије и ђаконикона дозидане су вероватно још у Савино доба, али најкасније до почетка XIV века, јер је на јужном зиду у олтарском простору живопис, који припада овом времену, прилагођен накнадно пробијеном отвору, — светитељска биста западно од сада зазиданог отвора виша је од двеју фигура израђених с његове источне стране (стр. 133).

Тада, или нешто мало касније, уклоњен је и првобитни, вероватно ниски камени иконостас, од кога није остало никаквога трага, и замењен новијим, вишим, по свој прилици од дрвета, што је изискивало засецање западних страна источне поткуполне конструкције. Једновремено је ова, у својим источним угловима подухваћена и троугаоним ојачањима, па је све покривено живописом који припада почетку XIV века.

Обоја бочна врата којима се споља улази у западни травеј храма, као и прозори изнад њих, отворени су по свој прилици тридесетих година XIV века. То се види из чињенице да на јужном зиду[38] ови отвори пресецају живопис који на овом месту потиче с краја XIII или почетком XIV века. С друге стране, на боковима новопробијеног прозора налазе се осликани орнаменти, који по своме облику могу припадати тридесетим годинама XIV века, односно добу Данила II (1324—1337).



ОСТАЦИ РЕБРАСТОГ СВОДА У ДРУГОМ СПРАТУ КУЛЕ, — ЗАПАДНА СТРАНА, — 1935

VESTIGES DE LA VOÛTE OGIVALE AU DEUSIÈME ÉTAGE DE LA TOUR, — DU CÔTÉ OUEST, — EN 1935

REMNANTS OF THE OGIVAL VAULT AT THE SECOND FLOOR OF THE TOWER — WEST SIDE, DRAFT IN 1935

Из истог времена потичу по свој прилици и сводови, разапети између кровова ниског трансепта и бочних прислоњених капела, јер се тек приликом пробијања бочних улаза у храм указала потреба за подизањем неке врсте заштитног трема испред њих.

Није јасно да ли из овога времена потичу и остаци трећег, највишег спрата куле. Знамо да су и црква и кула у то доба, под архиепископом Данилом II, биле препокривене оловом, али се од овог покривача до данас није ништа очувало.

Могуће је такође да је овом времену припадао и слој малтера на јужној фасади храма, с имитацијом зидања од разнобојног мермера. С обзиром међутим да се на другом слоју малтера, на фасади ексонартекса, раније налазио један осликани орнамент који, иако упрошћен, издалека имитира орнаменте израђене у камену на фасадама споменика Моравске школе, сва је вероватноћа да је други, млађи малтерни слој на фасадама Жиче израђен крајем XIV или почетком XV века, — највероватније у време патријарха Данила III[39] (1392—1396).

Рушена у више наврата, црква је, исто тако у више наврата, касније и преправљана.

Није међутим јасно да ли је и шта на цркви рађено 1562. год. када је митрополит Захарија подигао у манастиру једну ћелију.

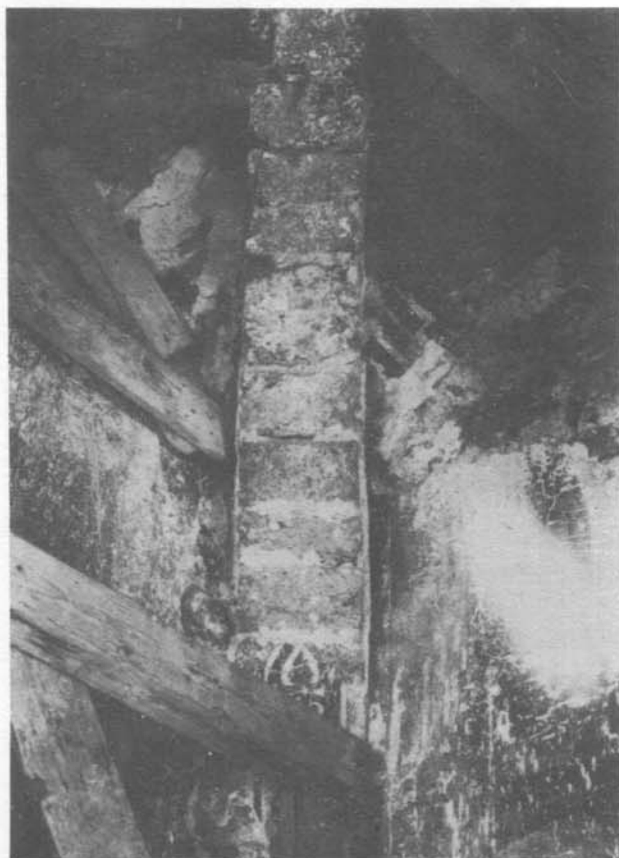
Од крова којим је црква била прекривена 1730. није остало никаква трага.

Унутар порушеног ексонартекса уз источни зид куле подигнута је, изгледа негде у XVIII веку, и једна грађевина у бондруку, о

ДЕО РЕБРАСТОГ СВОДА У ДРУГОМ СПРАТУ КУЛЕ; СНИМАК ИЗ 1935

VESTIGE DE LA VOÛTE OGIVALE AU DEUSIÈME ÉTAGE DE LA TOUR; VUE PRISE EN 1935

PART OF THE OGIVAL VAULT ON THE SECOND FLOOR OF THE TWER, PHOTOGRAPHED IN 1935



чијем нам постојању сведоче само лежишта за греде, уклесана у зид куле нешто испод улаза у њен други спрат (стр. 85/1).

Први значајнији радови на обнови Жиче извршени су у ослобођеној Србији 1855.[39a]. Тада су добрим делом президани сводови и горњи делови цркве која је том приликом и покривена. Фасада ниског трансепта и суседни отворени тремови, засведени полуобличастим сводовима, добили су троугаоне забате. Елиминисани су том приликом и остаци проскомидије и ђаконикона, који су све до обнове још били видни (стр. 68).[40] Президан је и препокривен тада и горњи део куле. Црква и кула су омалтерисане и окречене (стр. 69/2). Зидови ексонартекса само су консолидовани опеком (стр. 79), а цела просторија остављена је непокривена (стр. 71, 79), тако да је служила као нека врста великог отвореног предворја испред цркве.

Најзначајнији радови на обнови цркве, укључујући и ексонартекс, извршени су између 1925. и 1935. године.[41] О њима је у ранијем излагању било већ довољно речено. Том приликом извршене су, поред коректних, и извесне конзерваторске интервенције, посебно на ексонартексу и кули, које се не могу ничим правдати.

Године 1934. у цркви и параклисима постављени су нови иконостаси које су израдили дебарски резбари.

Нови портал, којим је замењен оригинални, на западној фасади првобитне припрате, израђен је 1938. Исте године постављен је и

ЗАПАДНИ ПРОЗОР ЈУЖНЕ ФАСАДЕ ЕКСОНАРТЕКСА, 1931

FENÊTRE OUEST DE LA FAÇADE MÉRIDIONALE DE L'EXONARTHEX; — VUE PRISE EN 1931

WEST WINDOW OF THE SOUTH FACADE OF THE EXONARTTHEX, PHOTOGRAPHED IN 1931

ЗАПАДНИ ПРОЗОР ЈУЖНЕ ФАСАДЕ ЕКСОНАРТЕКСА, 1935

FENÊTRE OUEST DE LA FAÇADE MÉRIDIONALE DE L'EXONARTHEX; VUE PRISE EN 1935

WEST WINDOW OF THE SOUTH FACADE OF THE EXONARTTHEX, PHOTOGRAPHED IN 1935

јужни портал експонартекса, урађен је велики оквир од камена око западног улаза у кулу и замењене су обе западне розете на спољној припрати.[42]

С обзиром да је манастир 1941. био бомбардован и попаљен,[43] још у току рата извршене су најнужније оправке на цркви, посебно на северној бочној капели и северном зиду западног травеја, који су били најјаче настрадали (стр. 62/2), тамније шрафирани делови.[44] Већ у првим годинама после рата отпочело се с најважнијим конзерваторским интервенцијама,[45] а неколико година касније и обимнијим конзерваторским радовима.[46]

Иако је, током времена, црква мењала свој изглед тако да нам није очувана у облицима које је имала у средњем веку, она данас још увек представља неоспорно значајну историјску, научну, културну и уметничку целину.

РАЗМЕРАВАЊЕ И ПРОПОРЦИОНИСАЊЕ

Првобитна црквена грађевина била је веома складно пропорционисана.

Њена унутрашњост, у којој је висина релативно јаче наглашена него што је била код до тада подигнутих објеката у Србији, веома је прегледна и пространа (стр. 65).

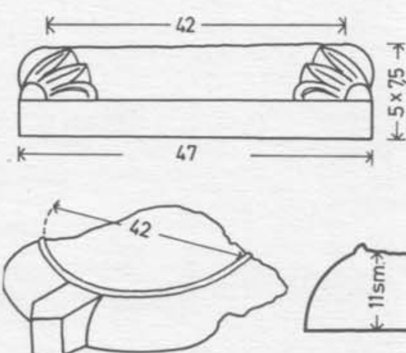
Њени спољни облици, који функционално одговарају унутарњем решењу, складно су међусобно пропорционисани. Примарни акценат стављен је на главну куполу, а два секундарна, као контрапункти, на мање куполе бочних прислоњених капела. Све је срачунато на изазивање ефеката једноставности, мирноће, строгости, па самим тим и монументалности (стр. 9, 76, 77).

Дозиђивањем спољне припрате и куле првобитна равнотежа маса је у приличној мери поремећена (стр. 87). Очигледно је да се овога пута ишло пре свега на задовољавање одређених нових функционалних захте-

СЕВЕРНИ УЛАЗ У ЕКСОНАРТЕКС, 1935

ENTRÉE NORD DE L'EXONARTHEX, VUE PRISE EN 1935

NORTH ENTRANCE TO THE EXONARTHEX, PHOTOGRAPHED IN 1935



ФРАГМЕНТИ СТОПА СТУБОВА, ПО СВОЈ ПРИЛИЦИ ИЗ ЕКСОНАРТЕКСА

FRAGMENTS DE BASES DES COLONNES, VENANT PROBABLEMENT DE L'EXONARTHEX

FRAGMENTS OF THE BASES OF COLUMNS, PROBABLY FROM THE EXONARTHEX

ва, па тек у другом плану и на међусобно усклађивање новосаграђених и већ постојећих облика. Њихови међусобни односи у још већој мери су поремећени рестаураторским захватима на горњим деловима екснартекса, извршеним 1925—1935. године (стр. 62/1, 85/2).

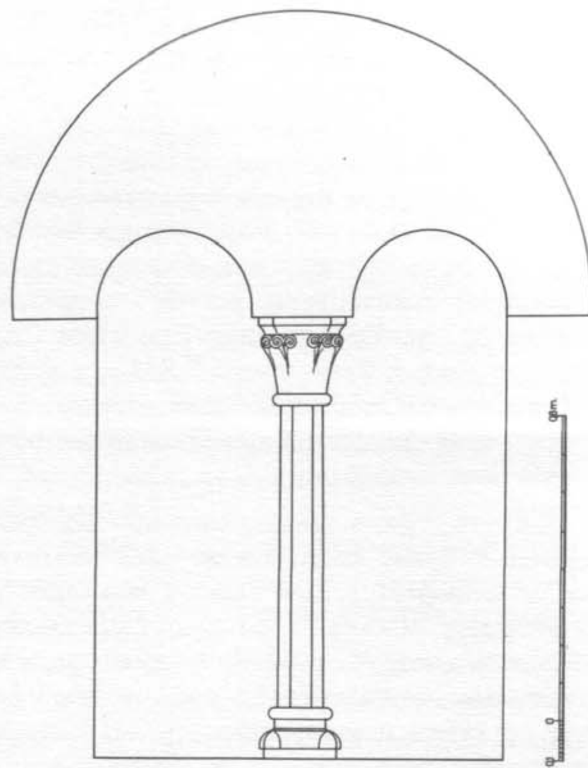
Када се све ово има у виду, поставља се питање да ли су се градитељи, приликом планирања и извођења радова на Жичи, служили и одређеним геометријским или аритметичким методима пропорционисања, какви су, изгледа, били примењивани и на неким од наших, нарочито нешто каснијих грађевина, како у рашкој области тако и на нашем приморју.[47]

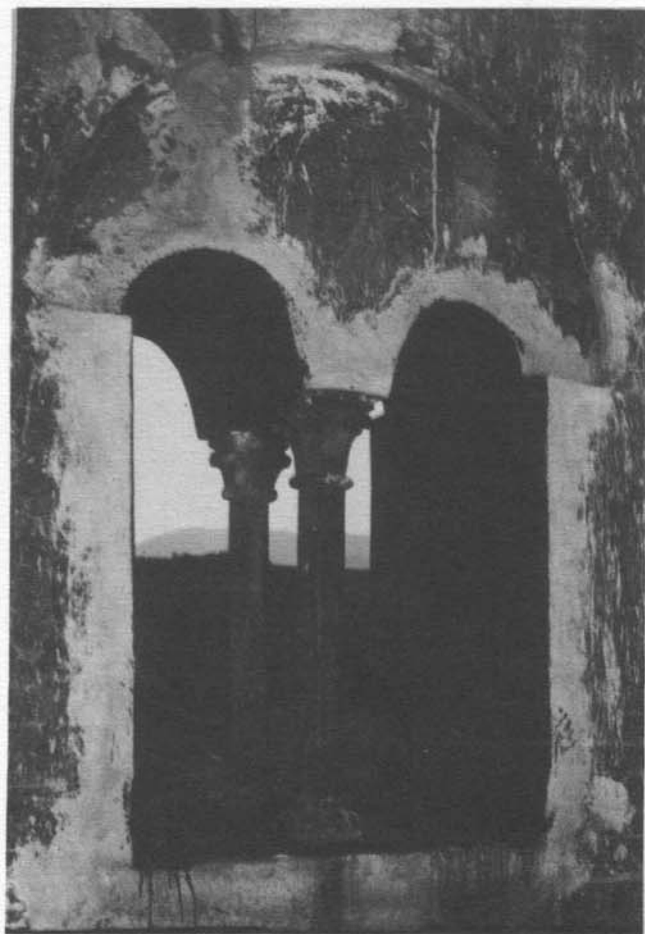
Уколико су, међутим, и били примењивани, они на самој грађевини, данас, нису довољно јасни. Тако примена квадрата, која се даје запазити у поткуполним просторима и у травејима екснартекса, последица је пре свега конструктивних облика који су над овим парцијалним деловима основе имали да буду изграђени. Нешто је независнији, па према томе можда и унапред смишљено постављен овакав однос једино у основама бочних кракова нискога трансепта (стр. 62).

Примену равнокраког троугла у пропорционисању појединих делова грађевине можемо да запазимо, па и ту недовољно прецизно изведену, једино у трасирању западног и источног травеја храма, и, у елевацији, у постављању висине темена прислоњених лукова под куполом (стр. 62).

Грађевина је, и у целини и у појединим својим деловима, размеравана стопама. Но данас је праву величину стопе која је приликом рада коришћена немогуће потпуно тачно утврдити.[48] Она варира између 29,5 и 31,7 см.[49]

Овакво размеравање грађевине једном антропометријском јединицом приближило је у великој мери њене димензије човечјим размерама, као што је то, уосталом, био случај и другде у средњем веку.





ЈУЖНА БИФОРА У ДРУГОМ СПРАТУ КУЛЕ

FENETRE BILOBÉE SUD AU DEU IÈME ÉTAGE DE LA TOUR

SOUTH BICUSPED WINDOW ON THE SECOND FLOOR OF THE TOWER

ПОРЕКЛО ГРАЂЕВИНЕ И УДЕО КТИТОРА И ГРАДИТЕЉА У ЊЕНОМ ПОДИЗАЊУ И ОБНАВЉАЊУ

И до сада је од стране појединих писаца било указивано на везу која постоји између Жиче и њених претходница у српској средњовековној архитектури, посебно с црквом св. Николе код Куршумлије, Ђурђевим Ступовима у Расу и Студеницом.[50] Када се међутим има у виду да је првобитни нартекс био пуним зидом одвојен од храма, онда ова веза постаје још очигледнија (стр. 63).

С друге стране, између ових цркава претходница и Жиче постоје и не мале разлике. Оне се манифестују пре свега у извесном упрошћавању облика, строго функционално везаних за употребу појединих простора и за примењени конструктивни систем. Манифестују се затим и у уклапању, у виду ниша, првобитне проскомидије и ђаконикона у јединствен олтарски простор, што је нешто касније довело до потребе за грађењем њихових посебних просторија. Појављују се и у подизању посебних просторија за певнице, у облику нискога трансепта, као и у фланкирању првобитне припрате двема симетрично постављеним капелама. Разликује се Жича од својих претходница и по томе што су јој размере нешто виткије, нешто јаче увис извучене. Не мала разлика огледа се и у чињеници да су јој зидови грађени скромније, добрим делом и од опека, а да су јој фасаде омалтерисане и обојене црвеном бојом. Најзад и подизање великог ексонартекса, са само једном кулом на западној фасади, представља такође не малу новину.

Погледајмо одакле би могле да потичу све ове новине.

Јесу ли оне последица јачег утицаја Истока, или Запада, или Свете Горе, или хезихастичне доктрине, како један за другим предлажу они који су до сада већ проучавали Жичу?

Не одбацујући, a priori, ни једну од ових сугестија, покушајмо да одговор нађемо с једне стране у самом споменику, а с друге у идејној и стваралачкој делатности оних који су Жичу подизали.

Ради се пре свега о Стефану Првовенчаном и о Сави Немањићу.

Стефан је, свакако, попут свога оца Стефана Немање, желео да подигне манастир који би био његово дело, у чијој би цркви и сам био сахрањен, заједно са својим братом, Савом. Његова је амбиција, ако не да превазиђе оца, а оно свакако да му буде раван. Отуда, по закону инерције, по свој прилици и његова жеља да му црква личи на очеве, нарочито на Студеницу, — али, можда, и на Хиландар.

Сава је био далеко свестраније образован од Стефана. Много је путовао и много видео. Жичу је, заједно са Стефаном, почео да гради као архимандрит Студенице после повратка с Атоса, из Хиландара. Он је добро познавао и Студеницу, чије је подизање можда још у дечачким данима пратио, у којој је приликом подизања Жиче и боравио, али је исто тако добро познавао и Хиландар, који је заједно с оцем обновио и у коме је годинама живео. — Он је Хиландар тога доба заиста морао добро да познаје. А ми, ми не знамо како је Хиландар у његово време изгледао. Ми познајемо хиландарску цркву онакву каква је из основа поново саграђена у доба краља Милутина. Отуда се и могло десити да нико до сада Жичу и не покуша да повеже са Хиландаром, са Немањиним и Савиним Хиландаром.

Када се све ово има у виду, онда се, баш на основу извесних појава на Жичи, могу донети и врло оправдане претпоставке о облицима и изгледима првобитне хиландарске цркве.

С обзиром да је манастир Хиландар, непосредно после своје обнове у доба Немање и Саве, добио врло значајно место међу светогорским манастирима, може се с правом претпоставити да је и његов храм, попут Лавре, Ватопеда и још неких међу атонским црквама, био омалтерисан и црвено обојен.

КАПИТЕЛ УНУТАРЊЕ КОЛОНЕТЕ ЈУЖНЕ БИФОРЕ У КУЛИ

CHAPITAU DE LA COLONNETTE INTÉRIEURE DE LA FENÊTRE BILOBÉE SUD DE LA TOUR

THE CAPITAL OF THE INTERNAL COLONNETTE OF THE SOUTH BICUSPED WINDOW OF THE TOWER

Већ утврђени облици богослужења на Светој Гори захтевали су у Хиландару и постојање бочних певница. Но њихов је облик, слично ономе што видимо и на свим осталим светогорским споменицима, био по свој прилици полукружан, иако се не може потпуно искључити ни њихово евентуално постојање у виду нискога трансепта, поготово ако је Немања са Савом само обновио рушевине неког далеко старијег објекта старохришћанског оријенталног типа. У том случају могао би се на њему разумети чак и евентуални недостатак посебних просторија за проскомидију и ђаконикон.[50a]

С обзиром да и у Лаври и у Ватопеду постоје бочне прислоњене капеле, подигнуте уз припрату, може се претпоставити да их је било и у Хиландару, па је самим тим разумљива и њихова појава у Жичи.

Иако су све ово за сада само још увек веома лабилне претпоставке, оне нам могу послужити за тумачење бар неких од појава на Жичи, појава које нам, с обзиром на дотадању архитектуру у Србији, изгледају стране.

Значајну улогу приликом обликовања храма у Жичи одиграли су и градитељи који су на њој радили. Није искључено да је Сава „многе раднике зидаре и мраморнике" довео „из грчке земље", о чему нас обавештава Теодосије.[51]

Иако су, према истом писцу, радили по Савиним упутствима, они су у рад уносили неоспорно и удео свога сопственог стварала-

СТОПА УНУТАРЊЕ КОЛОНЕТЕ ЈУЖНЕ БИФОРЕ У КУЛИ

BASE DE LA COLONNETTE INTÉRIEURE DE LA FENÊTRE BILOBÉE SUD DE LA TOUR

BASIS OF THE INTERNAL COLONNETTE OF THE SOUTH BICUSPED WINDOW OF THE TOWER

ФРАГМЕНТ КАПИТЕЛА УПОТРЕБЉЕН КАО БАЗА УНУТАРЊЕ КОЛОНЕТЕ СЕВЕРНЕ БИФОРЕ У КУЛИ

FRAGMENT D'UN CHAPITAU, RÉEMPLOYÉ COMME BASE DE LA COLONNETTE INTÉRIEURE DE LA FENÊTRE BILOBÉE NORD DE LA TOUR

FRAGMENT OF A CAPITAL USED AS A BASIS OF THE INTERNAL COLONNETTE OF THE NORTH BICUSPED WINDOW OF THE TOWER

штва. Но према ономе што су нам на Жичи оставили њихово грчко порекло, које је већ и до сада било оспоравано,[52] не може се доказати. Тако, целокупна архитектонска просторна концепција храма везана је далеко више за архитектуру која је у самој Србији већ добила одређени карактер него и за један чисто византијски споменик. Иако су зидови грађени од опеке и камена, њихова фактура није идентична византијској, мада ми не знамо тачно како су, на Атосу, биле зидане оне цркве чије су фасаде биле омалтерисане и обојене црвеном бојом.

С друге стране немогуће је, за сада бар, са сигурношћу доказати ни њихово било домаће, било наше приморско порекло,[53] па ни њихову директну зависност од западњачке, романске архитектуре.[54] Неке везе с романском архитектуром могле би истина да се успоставе, нарочито преко облика певница, односно ниског трансепта, — мада је, као што је то до сада већ запажено, довољно било мало проширити и затворити бочне вестибиле који постоје на Ђурђевим Ступовима и у Студеници, односно симетрично и са северне стране поставити споља затворену просторију коју видимо на цркви св. Николе у Куршумлији, па добити певнице какве је Сава захтевао од градитеља. Жича би се, можда, исто тако за западњачку архитектуру могла везати и преко јединственог олтарског простора, иако овакав његов облик припада пре функционално-религиозној него стилско-архитектонској категорији. Овој последњој, међутим, припадале би преломљене слепе аркадице на куполи, уколико би се могло доказати да је њихова реконструкција 1855. извршена према тада још увек сачуваним остацима првобитних.

О пореклу клесара „мраморника" далеко нам више говоре облици портала, нарочито портал на западној фасади првобитне припрате (стр. 73), уништен 1938, – као и западни портали на бочним прислоњеним капелама (стр. 74/3), који су изразитог упрошћеног романског типа. У ову категорију би се могли уврстити и фрагменти неких од пронађених профила (стр. 81), који припадају пре романским него византијским облицима, – мада се за њих не може знати да ли потичу са храма или евентуално спољне припрате. По ономе што нам је на цркви остало, „мраморници" који су на њој радили потицали би отуда или с нашег приморја, или однекуд са Запада, можда и из Италије, мада их је Сава заиста могао довести и „из грчке земље", јер не треба никако заборавити да су тада и Цариград и добар део Византије били под Латинима, међу којима је свакако било и каменорезаца.

У чему би се, имајући све то у виду, улога градитеља приликом подизања храма у Жичи посебно манифестовала? Пре свега у томе што су, уз све жеље Стефанове и посебна упутства Савина, на сопствени начин

интерпретирали архитектонске облике који су већ били саздани на цркви св. Николе код Куршумлије, на Ђурђевим Ступовима у Расу и на Студеници. Они су ове споменике претходно морали да виде, да их на свој начин проуче и скицирају и да из њихових облика извуку и пројекат сопствене творевине. Иако облици које су Жичи дали нису сасвим идентични онима које су видели на поменутим споменицима, могу се уочити и извесне заједничке црте, не само у општој концепцији, о чему је већ било речи, већ чак и у размеравању појединих од елемената. Тако, поред свих разлика у осталим димензијама, пречник куполе у Жичи износи 5,47 м, а у Ђурђевим Ступовима 5,40, — односно по 18 стопа величине око 30 см, — док дужина западног травеја у Жичи износи 3,82, у Ђурђевим Ступовима 3,80, а у Студеници 3,78 см, — односно по 12 стопа величине око 31,5 см. Толика подударност не изгледа заиста ни мало случајна. Био би то само један доказ више о чврстој повезаности Жиче с архитектуром која се на тлу Рашке развила током последњих деценија XII века.

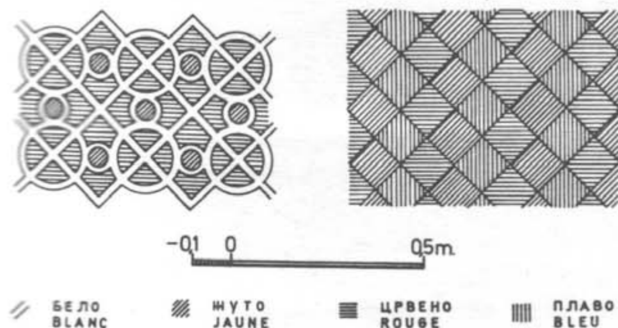
Подизање егзонартекса и куле показује, међутим, далеко одређенију оријентацију на облике који се могу везати за романско порекло, уз прве наговештаје готике.

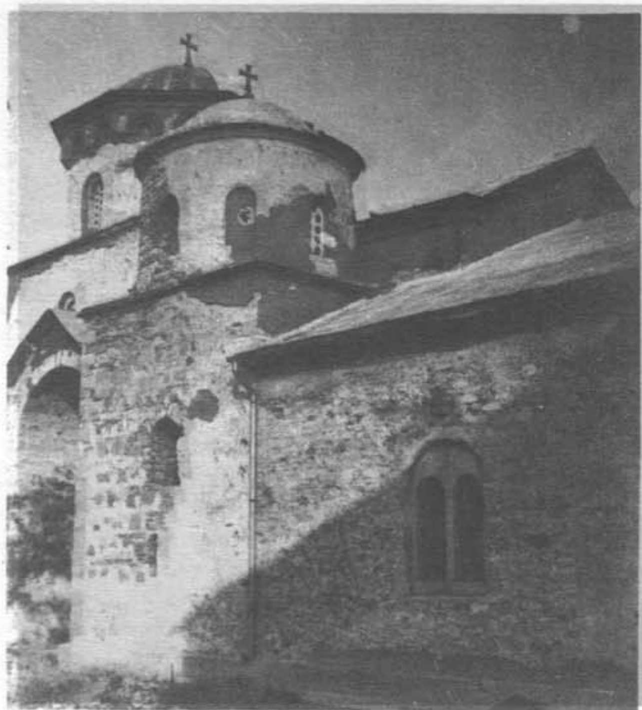
Истина, функција егзонартекса није у Жичи ни мало изузетна. Познато је да су се и на Истоку, односно у Византији, и на Западу, не само црквени сабори већ и државни

САЛИКАНИ ОРНАМЕНТИ НА ЗАПАДНОЈ ФАСАДИ ЕКСОНАРТЕКСА, — ПРЕМА В. ПЕТКОВИЋУ

ORNAMENTS PEINTS DE LA FAÇADE OCCIDENTALE DE L'EXONARTHEX, — D'APRES V. PETKOVIC

PAINTED ORNAMENTS ON THE WEST FACADE OF THE EXONARTEX — ACCORDING TO V. PETKOVIC





РЕКОНСТРУКЦИЈА СЕВЕРНОГ ДЕЛА ЦРКВЕ, ИЗВРШЕНА ЗА ВРЕМЕ РАТА, ПОСЛЕ БОМБАРДОВАЊА 1941. ГОД.; СНИМАК ИЗ 1946

PARTIE SEPTENTRIONALE DE L'ÉGLISE MISE EN RUINNE PAR LE BOMBARDEMENT EN 1941 ET RECONSTRUITE AU COURS DE LA GUERRE; VUE PRISE EN 1946

NORTHERN PART OF THE CHURCH, BOMBED IN 1941 AND RECONSTRUCTED DURING THE WAR, PHOTOGRAPHED IN 1946

сабори профаног карактера често одржавали у црквама. Приземље егзонартекса таквој сврси најбоље је одговарало. То се даје закључити и према аналогијама с каснијом, Даниловом спољном припратом у Пећи, у којој су још сачувана седишта постављена уз обимне зидове, као и архијерејски престо. Што се спрата изнад егзонартекса и просторија у кули тиче, постоје и за њих многобројне аналогије које објашњавају њихову сврху.[55]

Подижући у Жичи, према Савиним упутствима, спољну припрату и кулу, градитељи су имали ипак да реше и један посебан задатак. У погледу на само обликовање овог новог дела грађевине, посебно његове конструкције и појединих његових елемената, остављена им је, изгледа, нешто већа слобода. Тако бисмо и за по свој прилици тробродно решење горњег дела, и за кулу изнад улаза, могли да нађемо низ аналогија у романској архитектури, па и у архитектури на-

шега приморја.[56] Романској архитектури припадају и крстасти сводови у приземљу спољне припрате, и ребрасти свод архаичних облика над другим спратом куле.[57] Бифоре на спрату куле и остаци портала и прозора у приземљу ексонартекса указују на исто порекло. Једино при том преломљени лук над западним улазом у ексонартекс, као и поједини профили, што упућују на сасвим ране готичке облике.

Изгледа према томе да је ктиторима, а нарочито Сави, било далеко више стало да се са византијско-православном теолошком концепцијом вежу пре свега преко функције храма и зидног сликарства, док је у том погледу мање полагано на архитектонске облике. Градитељи и клесари, који су радили на ексонартексу и кули, могли су према томе без икакве запреке да буду доведени и са Запада, односно с нашег приморја, — као што је то уосталом већ раније био случај с Ђурђевим Ступовима и са Студеницом. Ово поготову када се има у виду да је спољна припрата подигнута у време потпуног осамостаљивања српске цркве у односу на Византију, и на тада не мале везе које су постојале између Рашке и Приморја, односно између феудалне дворске средине у Србији и Запада.[58]

И једни и други, и градитељи који су радили на храму и они који су подигли ексонартекс и кулу, служили су се истом, помало варијабилном мерном јединицом, стопом, и употребљавали, изгледа у прилично скромном обиму, и извесне методе геометријског пропорционисања, — квадрат и правоугаони троугао. Они се и на тај начин, а посебно делом које су створили, уклапају у општа кретања средњовековне европске културе, уз сасвим одређене посебности које их карактеришу.

Улога каснијих ктитора, архиепископа Јевстатија, Саве III, Никодима и Данила II, а вероватно и патријарха Данила III и митрополита Захарија, као и њихових мајстора, није сасвим јасна. Подаци у њиховим биографијама, у којима се говори о њиховом учествовању на обнављању Жиче, понекад се можда односе само на дограђивање појединих зграда у манастиру, или на израду живописа у самој цркви. Но крупнијих промена у обликовању саме архитектуре није било. Нешто видније су учињене изгледа једино под Данилом II, када је можда повишена кула и када су могли да буду отворени доњи прозори и врата у западном травеју храма, што је изазвало и подизање спољних полукружних сводова бочних отворених тремова. Можда под архиепископом Данилом II и патријархом Данилом III, још вероватније само у време овог последњег, фасаде су поново омалтерисане и не више само црвено обојене већ су добиле и извесне бојене орнаменте у облику шаховских поља и упрошћених преплета, чиме се, с једне стране, везују за фасаде Бањске, а с друге, за фасаде Данилу III сувремених цркава Моравске школе. Изгледа да је и овде, као и оно у Пећи, Жича, мањим изменама свога спољњег руха, пратила сувремена кретања у обликовању фасада српских споменика.

Није нам, на жалост, у оваквом облику сачувана и до данас, поготову не после последње велике реконструкције извршене пре четири деценија.

УЛОГА ЖИЧЕ У ФОРМИРАЊУ КАСНИЈИХ СПОМЕНИКА РАШКЕ ШКОЛЕ

Иако се хронолошки не налази на челу српске средњовековне архитектуре, иако су пре ње саздани и многи споменици на Зетском приморју, па и у рашким загорским крајевима, Жича представља већ потпуно сазрели архитектонски прототип, који у типолошком погледу завршава серију споменика формирану од цркава св. Николе у Куршумлији, Ђурђевих Ступова и Студенице. Као таква, а посебно с обзиром на значајно место које је добила као седиште самосталне српске црквене организације, она је изванредно снажно утицала на формирање облика мање-више свих споменика Рашке школе, све до

појаве Дечана и Св. Арханђела код Призрена. Велика је вероватноћа да су већ неки од градитеља који су на њеном подизању радили, учествовали на грађењу и других споменика у Рашкој. Ту би дошла пре свега црква св. Апостола у Пећи,[58a] можда и Придворица, а по свој прилици и спољна припрата Студенице.[59] Но исто тако и друге рашке цркве, — Богородица Хвостанска, Милешева, Морача, Сопоћани, Градац, Ариље, па чак и Бањска и црква св. Атанасија у Лешку, — дугују Жичи, у већој или мањој мери, основну концепцију своје основе и свог просторног решења. Уз, разуме се, све промене које су нужно проистицале из развојног процеса самог архитектонског стварања, зависног од учешћа читавог комплекса унутарњих и спољних фактора.

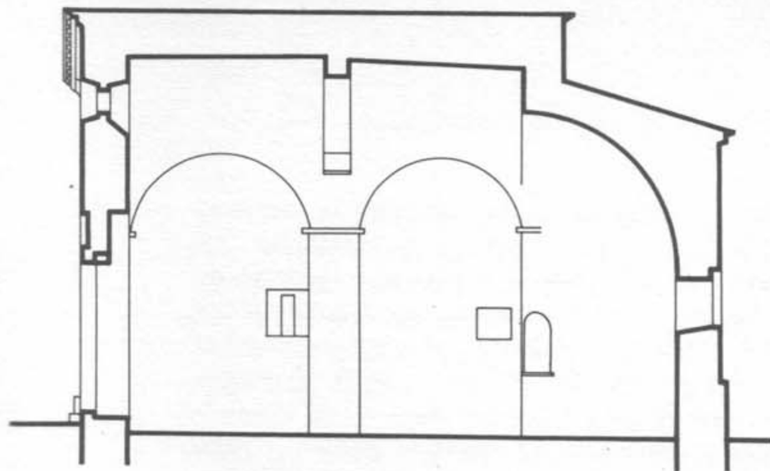
Без Жиче, ми развитак српске средњовековне архитектуре, посебно Рашке школе, не бисмо уопште могли да схватимо. Отуда, и у том погледу, и њен посебан историјски и научни значај.

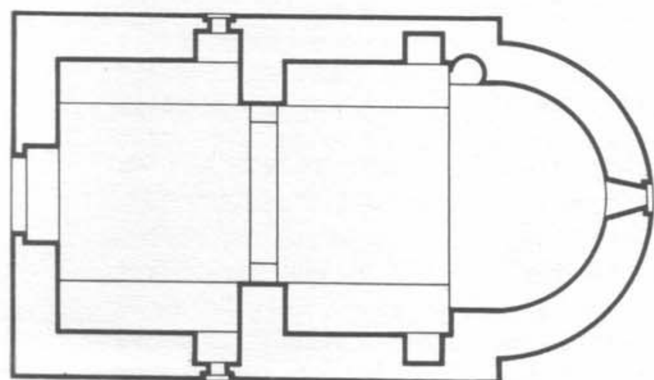
ЦРКВА СВ. ПЕТРА И ПАВЛА

Источно од велике цркве Вазнесења, недалеко од ње, у самом манастирском кругу, налази се омања црквица посвећена св. Петру и Павлу (стр. 55).

То је мала једнобродна грађевина, с полукружном апсидом, засведена полуобличастим сводом. Свод је по средини подухваћен једним ојачавајућим луком, који се опире о

ЦРКВА СВ. ПЕТРА И ПАВЛА; — ЈУГОЗАПАДНИ ИЗГЛЕД
EGLISE DE ST PIERRE ET PAUL; — VUE SUD-OUEST
CHURCH OF ST. PETER AND PAUL; SOUTH WEST VIEW





ЦРКВА СВ. ПЕТРА И ПАВЛА; — ОСНОВА И ПРЕСЕК

EGLISE DE ST PIERRE ET PAUL; — PLAN ET COUPE LONGITUDINALE

CHURCH OF ST. PETER AND PAUL; BASIS AND SECTION

ЦРКВА СВ. ПЕТРА И ПАВЛА; — СЕВЕРОЗАПАДНИ ИЗГЛЕД

EGLISE DE ST PIERRE ET PAUL; — VUE SUD-OUEST

CHURCH OF ST. PETER AND PAUL; NORTH-WEST VIEW

две камене конзоле. Са стране свод се ослања на по два прислоњена лука.

Грађење је изведено прилично неправилно и небрижљиво. Фасаде су рађене од хоризонталних редова доста великих тесаника трахита, између којих се налазе по четири реда опека. Горњи део бочних фасада и апсида сав је од ломљене и притесане сиге и представља вероватно плод какве позније реконструкције (стр. 100/1).[60]

Оквир портала (стр. 100/2) израђен је од сивог и црвеног пешчара и од сивог конгломерата. Изнад данвратника постоји мала полукружна ниша, нека врста рудиментарног тимпана у коме још има остатака фресака.[61]

Црквица припада такозваном приморском, у ствари медитеранском типу, тако да се на основу њених облика и њене конструкције не може ништа прецизније закључити о пореклу градитеља који су је подигли.

Одавно је још у манастиру забележена традиција да је црквица подигнута пре велике цркве како би се у њој могло служити за време грађења самог манастира.[62] Ово није искључено, чак је и вероватно, али се ничим не може доказати.

На манастирском платоу и у самом манастирском кругу овај минијатурни споменик представља веома привлачан контрапункт великој манастирској цркви (стр. 57).

НАПОМЕНЕ

[1] Према извештају Димитрија Давидовића публикованом у часопису *Летописи Сербске*, 13, Будим, 1828, 9.

[2] По пројекту А. Дерока.

[3] *Доментијан, Животи св. Саве и св. Симеона*, у преводу *Л. Мирковића*, Београд, 1938, 165.

[4] „А трпезарију, која је саборна у том месту, и њу сасвим оборену, овај преосвећени господин мој обнови и пописа, да је благолепно онима који гледају". *Л. Мирковић, Животи краљева и архиепископа српских од архиепископа Данила II*, Београд, 1935, 284.

[5] Извештај Д. Давидовића, о. с.; *Ј. Вујић, Путешествије по Србији*, 1828, — издање из 1901, I, 190. — Уосталом, на овим местима су и 1926. пронађени неки темељи, о чијим облицима није остало никаквих ближих обавештења, — изјава Влад. Петковића дата листу *„Време"* од 6. маја 1926.

[6] „И другу палату начињену од дрвета, ту близу ње (трпезарије) постави". *Мирковић*, о. с., 284.

[7] „И кулу, такође саздану у том месту, већма и у висину уздиже зидањем, и покри је оловом". *Ibid.*, 284.

[8] „. . . кир Сава свагда га посматраше (Арсенија), од своје катихумеије, која је тако место, на коме стојаше да је добро могао видети све што је чињено унутра у божанственој цркви". *Ibid.*, 184.

[9] На ову мисао дошао је још одавно и Влад. Петковић, који је, у изјави датој листу *„Време"*, од 6. маја 1926, претпоставио да су на спрату ексонартекса могле да постоје поред Савиних и „дворске одаје" Првовенчанога.

[10] *Мирковић*, о. с., 183.

[11] Најпотпуније податке о архитектури Жиче виђеној у целини, дали су до сада: *В. Петковић, Жича, Старинар* Н.Р. I, 2, 1906, 143; *Исти, Спасова црква у Жичи, Архитектура и живопис*, Београд, 1912; — *G. Millet, L'ancien art serbe*, Paris, 1919, 56; — *М. Васић, Жича и Лазарица*, Београд, 1928, 33; — *Б. Бошковић, Основи средњевековне архитектуре*, Београд, 1947, сл. 281, односно *Архитектура средњег века*, 1957, сл. 384; — *А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији*, Београд, 1953, 75, сл. 132.

[12] Ово је у сваком случају морало да буде урађено пре почетка XIV века, јер се на чеоним странама истурених пиластера између нартекса и наоса још увек виде остаци фресака из тога времена. Видећемо, међутим, касније да има доста разлога за закључак да је зид уклоњен и непосредно после подизања спољне припрате.

[13] Када сам у јулу месецу 1947. обишао Жичу, могао сам да запазим на лицу северног пиластра између храма и нартекса, у његовом горњем делу, на месту са кога је слој фресака из XIV века био опао приликом бомбардовања 1941. (сл. 62-А), јасне остатке насилног пробијања зида, који је на овоме месту раније постојао, и вештачког оформљивања нове чеоне површине истуреног пиластра који је остављен, а који је првобитно сачињавао део разрушеног зида. — Тако су неке опеке, првобитно уграђене у ову конструкцију, остале са целим својим бочним површинама, док су зато друге пресечене да би биле изравнате са првима. — Поред тога првобитни малтер у спојницама између опека, — или опека и камена, односно само камена, — чврст је и сивкаст. Међутим, на појединим местима, на површини с које је опао живопис, види се да је приликом сечења зида испало нешто више материјала, тако да су та места попуњена фрагментима црепа, утопљеним у беличасти малтер, другојачије структуре од првобитног.

[13a] При дну источног лица западног лука, са обеју његових страна, узидан је по један лонац за појачавање акустике, — са отвором пречника око 15 см.

[14] Овакви облици пиластера, који, после извршене измене, личе помало на издужене конзоле, као и постојање троугаоних појачања, раније су тумачени на сасвим другојачији начин. CF. *М. Васић Жича и Лазарица*, 46, 47.

[15] Ова је црква 1219. год. већ постојала јер је у њој тада постављено седиште једне од новооснованих епископија. Може се претпоставити да је чак саграђена нешто раније од Жиче, јер на њој нема певничких простора у облику нискога трансепта, што би по свој прилици био случај да се њен градитељ инспирисао Жичом.

[16] Уколико иконостасу нису припадали неки од пронађених фрагмената.

[17] *Л. Мирковић*, о. с., 284.

[18] Ове сам податке 1931. год. добио од тадањег надзорног архитекте на градилишту М. Младеновића.

[19] И овај сам податак добио од М. Младеновића. Сравни и с једним писмом П. Поповића публикованим код М. Васића, *Жича и Лазарица*, 46.

[20] *Ibid.*, 46.

[21] Ово према личној аутопсији.

[22] *В. Петковић*, о. с., 156, констатовао је постојање темеља северне капеле, а само је, сасвим исправно, претпоставио да је постојала и јужна. —

Облике њихових темеља добио сам од инж. М. Младеновића, 1931.

[23] *M. Waltrowits,* 'О πρόδρόμος, *Mitteilungen über neue Forschungen auf dem Gebiete serbischer Kirchenbaukunst, Wien,* 1878.

[24] У Сопоћанима чак испод ових сводова не налазе се бочни улази у храм већ само прозори, тако да су ови тремови могли да послуже само као заклон онима који су стајали изван цркве. Касније су простори које сводови покривају споља зазидани, тако да су на овим местима добијене капелице чија улога није сасвим јасна. Могле су то да буду евентуално гробне капеле или можда и скривнице.

[25] Отуда су далеке аналогије између овакве конструкције и неких сличних решења у Јерменији, — као, на пример, на једној цркви у Вагаршапату, — сасвим случајне.

[26] То су они испусти који су припојени уз темеље, а на којима леже стопе унутарњих стубова ексонартекса (стр. 62/2). — Основу и све остале податке о овим темељима добио сам 1931. год. од инж. М. Младеновића.

[27] Ова претпоставка може се поткрепити и чињеницом да су ови темељи рађени од истог материјала и на сличан начин као и темељи постојећег ексонартекса, а разликују се у приличној мери од темеља самога храма.

[28] Приликом радова на реконструкцији цркве извршених 1855. зидови спољњег нартекса једино што су нешто мало окрпљени, док је кула покривена кровном конструкцијом која није имала никакве везе с оригиналном.

[29] *Л. Мирковић,* о. с., 185.

[30] Оваква обрада кровне конструкције односно горњег спрата ексонартекса дата је по свој прилици да би се на некакав „неутрални" начин спољња припрата само покрила и тиме избегао сваки покушај ма какве проблематичне реконструкције. Намера би у таквом случају могла да буде и оправдана, али је онда требало избећи и израду централне лантерне.

[30a] Не може се међутим искључити ни могућност да су оба, или можда само један од вестибила испред бочних капела, били адаптирани у степенишне просторије.

[31] Ове трагове запазили су и Ж. Татић и А. Дероко и на њих указују на једној доста схематизованој скици публикованој код М. Васића, *Жича и Лазарица,* сл. 28. На њих још раније обраћа пажњу и *А. Дероко — Ексонартекси Жиче и Сопоћана, Покрет I,* 15, 1924, 244.

[32] И раније су већ чињени покушаји да се до ових облика дође. Тако А. Дероко, у чланку поменутом у белешци 31, предлаже два решења. По првом, спратна конструкција је била ужа од приземља и нижа од слемена саме цркве. Иако се овакве претпоставке у поменутом чланку и сам одриче, он се на њу ипак враћа у једној скици публикованој код М. Васића, — о. с., сл. 29. Тешкоће на које наилази при решавању питања степеништа којим се пело у кулу покушава при том да избегне посебном конструкцијом, сличном оној која је изведена приликом обављања конзерваторских радова 1928—1935. — По другој претпоставци ексонартекс је изнад приземља имао још два спрата, с тим да је други спрат могао обухватити било целу ширину ексонартекса, било само средњи део који се сужавао на ширину куле. Заједно са Ж. Татићем такво решење предлаже и у једној скици публикованој код М. Васића, — о. с., сл. 23, 24, а на њему се задржава и много касније, у својој књизи *Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији,* II изд. 1962, сл. 159. — На идеју о постојању двају спратова над приземљем може се доћи на основу постојања рупа које су служиле као лежишта за греде, а које се налазе готово непосредно испод улаза у горњи спрат куле (стр. 84/1, 85/1. Међутим, ова лежишта су касније издубљена у зиду куле. То се види и по њиховом облику и по њиховом распореду. Поред тога немогуће је уопште замислити да су у њима биле углављене греде у време када је степениште било у употреби, јер би у потпуности паралисале сваку могућност његовог коришћења, пошто се испод једне од ових греда степеништем уопште не би могло проћи. — Рупе као лежишта за греде припадају отуда некој далеко млађој дрвеној или бондручној конструкцији, подигнутој уз саму кулу, а затим и самој потпуно уништеној.

[33] Теме жлеба који је прихватио средњи свод ексонартекса испуњено је приликом каснијег заравњивања фасаде (1855). Уосталом, сви су жлебови том приликом били испуњени, само што су 1925. те испуне ослобођени, осим у темену средњег жлеба.

[34] Види раније, стр. 57. Ова се претпоставка ипак данас не може потпуно одбацити, пошто је сада цела конструкција и споља и изнутра омалтерисана, тако да више није могуће извршити никакву проверу.

[35] Према снимку М. Валтровића, публикованом код В. Петковића, *Старинар* N.P.I, 1906, 147, сл. 4.

[36] На горњем, 1925—35. год. у целини реконструисаном делу куле, постављене су прво, сасвим произвољно, розете сличне онима на западном зиду ексонартекса (стр. 87), а 1938. још мање оправдано западна је замењена псеудоморавском (стр. 60).

[37] На слици коју сам још пре рата добио од проф. Петковића, а коју овде, технички прерађену, публикујем (стр. 97/1), није јасно назначено на коме се делу фасаде овај други орнамент налазио.

[37a] Један већи фрагменат фреско орнамената готово идентичан оном који видимо у закошеном оквиру јужне розете у Пећи, налазио се у оквиру северне розете на западној фасади ексонартекса. Уништен је приликом обнављања ове розете 1938.

[38] На наспрамном, северном зиду живописа више нема, јер је сав уништен приликом бомбардовања цркве 1941. год.

[39] Види о овом питању и моје разматрање овог истог проблема у Пећкој патријаршији, *Старинар* XVIII, 1968, 91.

[39a] Ова реконструкција у досадањој литератури о Жичи ставља се обично у 1856. год. Међутим, на натпису исклесаном на плочи која је приликом ових радова уметнута у тимпан западног портала јасно се чита година 1855. (стр. 73).

[40] О постојању проскомидије говори и *Јоаким Вујић, Путешествије по Србији,* I, 1901, 182.

[41] Радове је извршила Комисија за чување старих споменика, формирана при Министарству правде и вера. Комисију су сачињавали: М. Васић, Влад. Петковић, П. Поповић, А. Стефановић, Д. Маслаћ. Технички сарадници комисије били су Ж. Татић и А. Дероко. На самој грађевини радови су извођени под непосредним руководством М. Младеновића. Одлуку о начину како треба обновити горње делове ексонартекса и куле Комисија је донела 1928. — види записник Комисије LXX, 2, од 6. марта 1928.

[42] Ови радови извршени су по налогу тадањег владике жичког Николаја, без икаквог учешћа Комисије за чување старих споменика.

[43] Према казивању очевидаца Немци су Жичу бомбардовали топовима 25. септембра 1941. — 26. септембра на манастир су бачене бомбе из седам авиона, а том је приликом добрим делом порушена

и северна бочна капела, заједно са својом куполом, као и зид уз који се наслања и свод северног трема. Тада су уништене и драгоцене фреске које су се на овим порушеним деловима налазиле. — Сутрадан, 27. септембра, Немци су дошли у Жичу, и бензином и запаљивим бомбама потпалили све конаке, а тада су изгорели и сви сагорљиви предмети у цркви.

[44] Види мој извештај о стању у коме се манастир налазио 1946, — *Музеји* I, 1948, 103.

[45] *Б. Вуловић, Музеји* I, 1948, 115.

[46] *С. Ненадовић, Зборник заштите* IV—V, 1955, 345; — Исти, *Конзерваторски и истраживачки радови Завода НРС*, I, 1956, 28. — Тих година обновљени су и конаци, и то југоисточни конак изван ужег манастирског круга 1952, а североисточни 1960. Радови на владичанском конаку завршени су 1964.

[47] *В. Петковић, Б. Бошковић, Манастир Дечани*, 1941, I, 41; *С. Васиљевић, Наши стари градитељи и њихова стваралачка култура, Зборник заштите споменика културе* VI—VII, 1957, 1; — поред извесних духовитих претпоставки, овај рад садржи и низ веома проблематичних комбинација; — *Б. Бошковић, В. Кораћ, Ратац, Старинар* VII—VIII, 1958, 39; *Б. Бошковић, Стари Бар*, 1962, 233; — *В. Кораћ, Градитељска школа Поморја*, 1965, *passim*.

[48] То долази из више разлога: због непрецизности приликом првобитног размеравања грађевине; — због недовољне прецизности приликом њеног архитектонског снимања; — због непрецизно обележене мере којом су се градитељи служили, поготово ако је то био конопац са чворовима, код кога је могло, услед влаге, да дође и до осетног скупљања или растезања; — због малих промена у првобитним димензијама услед малтерисања; — због деформација насталих током времена или приликом каснијих градитељских интервенција. Свака и најмања грешка, од само неколико сантиметара, која приликом подизања овако велике грађевине и њеног размеравања представља редовну, потпуно разумљиву појаву, утиче на наше данашње обрачунавање првобитне мерне јединице, смањујући је или повећавајући за по неколико милиметара.

[49] Тако, укупна спољња дужина храма, заједно с првобитним нартексом, износи, мерена по подужној осовини, 80 стопа по 31,4 см; — укупна унутарња дужина 75 стопа по 31 см; — спољња ширина, мерена по оси трансепта, 50 стопа по 29,50 см; — спољња ширина западног травеја 28, а унутарња 22 стопе по 30 см; — пречник куполе износи 18 стопа по 30 см а висина у темену 55 стопа по 31,7; — висина прстена под куполм износи 37 стопа по 31,4 а висина западног травеја 32 стопе по 31,7 см итд. Сличан је случај и са спољњом припратом. Укупна ширина њене западне фасаде износи 50 стопа по 31 см; — дужина, заједно с угаоним контрафором, 47 стопа по 31 см; — унутарња ширина 43 стопе по 31,4, а унутарња дужина 42 стопе по 30,9 см; — ширина куле износи 20 стопа по 31,4; — њен испад 16 по 30,7 см; — висина темена свода у приземљу куле износи 20 стопа по 30,2, а висина лука над улазом у кулу 15 стопа по 31,2 см. — Интересантно је забележити још да димензије фрагментиране базе, која је по свој прилици носила један од стубова ексонартекса (стр. 92/2), износе 47×47 см, што значи по једну и по стопу, вредности 31,3 см; — ребра на своду изнад другог спрата имају ширину од 28 и дебљину од 30 см, што се такође приближава вредности једне стопе.

[50] Види нап. 11.

[50a] Овакаких случајева је већ раније било на Балкану, — Ивањане, Клисе-Кјој, — у Бугарској.

[51] *М. Башић, Старе српске биографије*, II изд. 1930, 170.

[52] *М. Васић, Жича и Лазарица*, 36.

[53] *Ibid.*

[54] *Л. Бреје, Српске цркве и романска уметност, Старинар*, трећа серија, I, 1923, 33.

[55] Познато је тако да су на трибинама Аја Софије у Цариграду постојале просторије у којима је боравио патријарх. Судећи по степеништима декорисаним фрескама с композицијама профане садржине, на трибинама Свете Софије у Кијеву биле су дворске кнежевске просторије. У просторијама двеју кула везаних за Успенски Сабор у Богољубову, у Владимирској области, живео је кнез Андрија Богољубовски. Горњи спрат спољње припрате и спратови бочне куле у Ватопеду, у Светој Гори, још увек имају утилитаран карактер. У више случајева у Пољској, непосредно с црквом биле су везане и дворске кнежевске просторије, — на пример у Ледници, Гечу и другим. Сличан случај код нас може се запазити у Богородици Крањској кнеза Владимира, — на Скадарском језеру.

[56] Међу неколиким примерима на приморју могу се, за улазну кулу, истаћи нарочито аналогије с црквом св. Михаила у Стону и св. Спаса на врелу Цетине.

[57] Може се овде указати на аналогије између облика тешких ребара правоугаоног пресека, које налазимо у цркви св. Трифуна у Котору, и ових у Жичи.

[58] Веза с нашим јужнословенским, односно словеначким западом, индицирана је на још један начин, за који у овом тренутку не може да се нађе и одговарајуће објашњење у историјским изворима. Наиме, зар није чудно да се у Словенији два манастира, који потичу из XII односно XIII века и данас називају Жиче и Студенице.

[58a] Ово како с обзиром на општу концепцију централног и источног дела, тако и посебно на један детаљ, — на розету на јужном зиду западног травеја у Пећи, готово идентичну онима на ексонартексу у Жичи.

[59] Ово нарочито с обзиром на начин зидања и на постојање тешких ребрастих сводова. Није искључено, из истих разлога, да су ови исти градитељи радили и на подизању улазне куле у манастирски комплекс Ђурђевих Ступова, мада није јасно да ли су овде боравили пре или после свога рада у Жичи.

[60] Приликом радова извршених 1925—1935. спојнице су до те мере извучене продужним малтером, претерано рељефно истуреним, да је немогућно прецизније одредити који су делови оригинални а који каснији.

[61] На овим фрескама, које свакако потичу из XIV в., уочени су ликови Теодора Тирона и Теодора Стратилата. Одатле и могућност да је црквица, бар у ово доба, била посвећена овим светитељима.

[62] *Д. Давидовић, Летописи Сербске*, 1828, 9. — Сличних појава код нас има и другде, у Студеници и Градцу на пример.

ПАВЛЕ МИЈОВИЋ

СЛИКАРСТВО

Сликарство Жиче верно следи њену повест.

Сад више није као некад сва унутрашњост храма покривена фрескама. Као и цела црква, она је прошла кроз грозоте ратова, стравичност пожара и уништавања сваке врсте, који су пуних седам и по векова пратили њену историју, па је право чудо што је њено сликарство и у тако скромном обиму до нас дошло. Од свег њеног монументалног декора, изведеног у фрескама, остала је једва једна петина, а од тога веома мало најстаријег, у певницама и кули, из двадесетих и тридесетих година тринаестог века, из времена првих њених ктитора краљева Стефана Првовенчаног и његовог сина Радослава. Више је очувано живописа у олтару, наосу, капелама и на улазу, обновљеног у првој четвртини четрнаестог века. Све остале исликане просторије велике цркве и других здања манастирског круга, трпезарије и мале црквице апостола Петра и Павла (од краја четрнаестог века Теодора Тирона и Теодора Стратилата) потпуно су уништене.[1]

На први поглед преостала сликана декорација изгледа да је мање уметничке вредности но што је Жича историјски значајна као прва црква српске архиепископије и као један од почетних споменика рашке архитектонске школе. Колико одушевљен монументалношћу здања, уочљивог с далеких ширина његовог некадашњег властелинства и големошћу његовог лако прегледног и једноставног унутрашњег пространства, толико збуњен и у надањима осиромашен остаје посетилац кад данас ступи на праг Жиче. После не одвећ импресивног призора који га на самом улазу сусреће, с фрескама које се тешко разазнају на тамним мрљама позађа, и пустоша голих зидова огромне спољне припрате, којему ништа нису одузели без икакве уметничке вредности у наше време исликани делови зида око првобитног улаза у храм, посетилац осети чим се у њему нађе како ће с муком саставити представу о некадашњој целини једне велике галерије старог српског сликарства. Очишћене и конзервисане недавно (1961), преостале фреске ипак пријатно изненаде колористичком звучношћу у добро осветљеном амбијенту. Истина, с много празних белина зидног платна, и први утисак остаје о њиховој претежно декоративној вредности. Другачији ефекат — оживљену присност, коју лако успоставља с детаљним разгледањем и разумљиву лагодност што је у њему и овако окрњена целина изазвала праве уметничке емоције — посетилац ће понети са собом кад узбуђен напусти тај знаменити храм.

Трагична судбина Жиче није се испољавала само у рушењима и пожарима којима је обележена кроз сву своју историју него и у недовршавању једном започетог дела. Духовни творац њених фресака први архиепископ српске цркве Сава Немањић тек је у другом наврату, с прекидом од једне деценије и више и у сасвим промењеној ситуацији, успео да коначно заврши све декораторске радове велике цркве. Уништени живопис обнављали су у размаку од последње две деценије Милутинове владавине најмање бар три архиепископа:. Јевстатије II, Сава III и Данило II. Од свега што су они створили остали су само раскидани детаљи фресака или само помен у историјским изворима. Па и оно што се одржало на зидовима не сведочи о највишем уметничком домету читавог исликаног ансамбла првог слоја, нити даје довољно јасну слику о целини два остала, док о четвртом, Даниловом, нема више трага ни у каквом облику осим у скромној орнаментацији јужног прозора. Слична судбина пратила је скоро све наше средњовековне споменике, али је у већини њих, и то у најзначајнијим, отето од стихије разарања и уништавања оно што их представља у најбољем смислу речи: у Студеници — њено непревазиђено Распеће, у Милешеви — величанствени Анђео на Христовом гробу, у Сопоћанима — микеланђеловски монументално Успење. Имала је и Жича без сумње своју светлу звезду, водиљу целе плејаде њених зидних слика, по којој се истицала и распознавала. Осим што се за такву мисао налази аналогија с другим немањићким задужбинама — маузолејима, и први писани извори, који о Жичи говоре више неголи о било којој другој српској цркви, то посредно потврђују. Најзад, није без основа у традицији, баш тој која није могла мимоићи ни Спасову цркву, што се око 1420. године по истој скали вредновања помињу касније настале „призренске цркве патос, и дечанска црква, и пећка припрата, и бањско злато, и ресавско писаније (сликарство)". Без такве своје апотеозе, коју је поуздано имало сликарство Жиче, данас не може ни у оној мери бити оцењено и популарисано у којој је то учињено с другим делима златног века српске уметности.

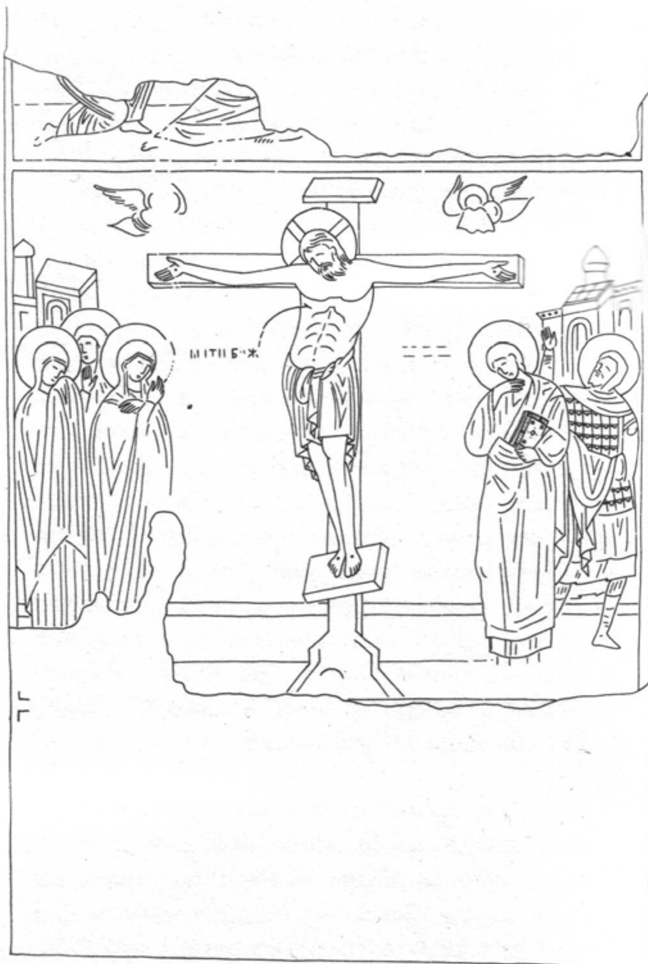
ПРВОБИТНО СЛИКАРСТВО У ПЕВНИЦАМА

Део преосталог живописа најстаријег Жичиног декора налази се у споредним просторијама, краковима трансепта који су у служби певница за време литургије увек били и остали неприступачни и недогледни верницима и посетиоцима. Такве просторије у Студеници слика другоразредни мајстор, а у другим црквама, које имају такав унутрашњи крстолики архитектонски распоред, чак и сасвим неугледни зографи или њихови ученици. Зато је крајње тешко и замислити шта

ЈУЖНА ПЕВНИЦА, ИСТОЧНИ ЗИД, ГОРЕ: ХРИСТОВО ЈАВЉАЊЕ МАРИЈИ МАГДАЛИНИ (ФРАГМЕНТ); ДОЛЕ: РАСПЕЋЕ ХРИСТОВО

TRANSEPT SUD, MUR EST, EN HAUT: L'APPARITION DE JÉSUS À MADELEINE (FRAGMENT) EN BAS: LA CRUCIFIXION

SOUTH TRANSEPT, EAST WALL, ABOVE. CHRIST'S APPARITION TO MARY MAGDALENE (FRAGMENT); DOWN: CRUCIFIXION



је најлепше било у њеном сликарству, какав је био иконографски програм, и како распоређен у њеном олтару, наосу и припрати, које је ликовне проблеме и с каквом умешношћу решавао њен главни мајстор с екипом својих сарадника. Иако не дефинитивно, свако простудирано и на стрпљивим резултатима историјско-уметничке анализе засновано расуђивање ове као и прошле генерације о њој увек је у сенци једне њене руине која је надживела време и по којој се може делимично реконструисати њено срушено здање. А и оно што је на фрагменту тог зида до нас дошло није ни читаво, ни у колористичком својству колико толико задовољавајуће очувано. Истрвене и од влаге испошћене, држе се сад на три стране једино у доњој зони јужне певнице једно *Распеће* и неколико апостола, а у северној само једна мања група фигура из *Скидања с крста* и две апостолске фигуре, али и оне без глава, док су композиције у другом реду уништене с малтером и срушеним сводовима.

Као што је деценију раније, 1209. године, *Распеће* покривало сву ширину западног зида Студенице, тако је и овде необично Христово мучење и смрт на Голготи испунило цео простор доње зоне источног зида.

ЈУЖНА ПЕВНИЦА, ЈУЖНИ ЗИД. ГОРЕ: СИЛАЗАК У АД (ФРАГМЕНТ); ДОЛЕ: АПОСТОЛИ ПЕТАР И ЛУКА

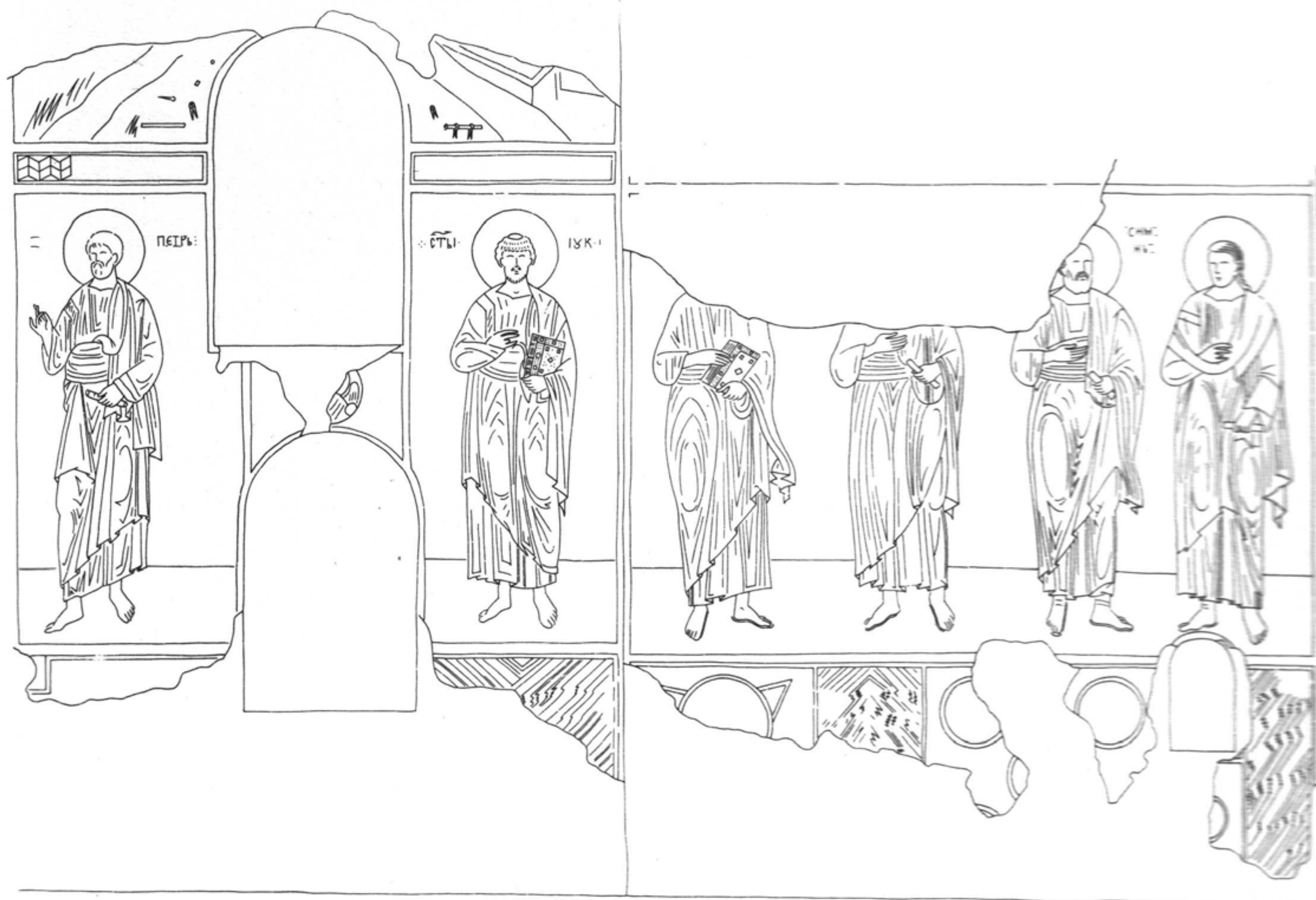
TRANSEPT SUD, MUR SUD. EN HAUT: LA DESCENTE À L'ENFER (FRAGMENT); EN BAS: LES APÔTRES PIERRE ET LUC

SOUTH TRANSEPT, SOUTH WALL, ABOVE: THE DESCENT INTO LIMBO (FRAGMENT); DOWN: APOSTLES PETER AND LUKE

ЈУЖНА ПЕВНИЦА, ЗАПАДНИ ЗИД: ДВА НЕИДЕНТИФИКОВАНА АПОСТОЛА, АПОСТОЛИ СИМОН И ТОМА

TRANSEPT SUD, MUR OUEST: DEUX APÔTRES NON IDENTIFIÉS; LES APÔTRES SIMON ET THOMAS

SOUTH TRANSEPT, WEST WALL: TWO UNIDENTIFIED APOSTLES; APOSTLES SIMON AND THOMAS

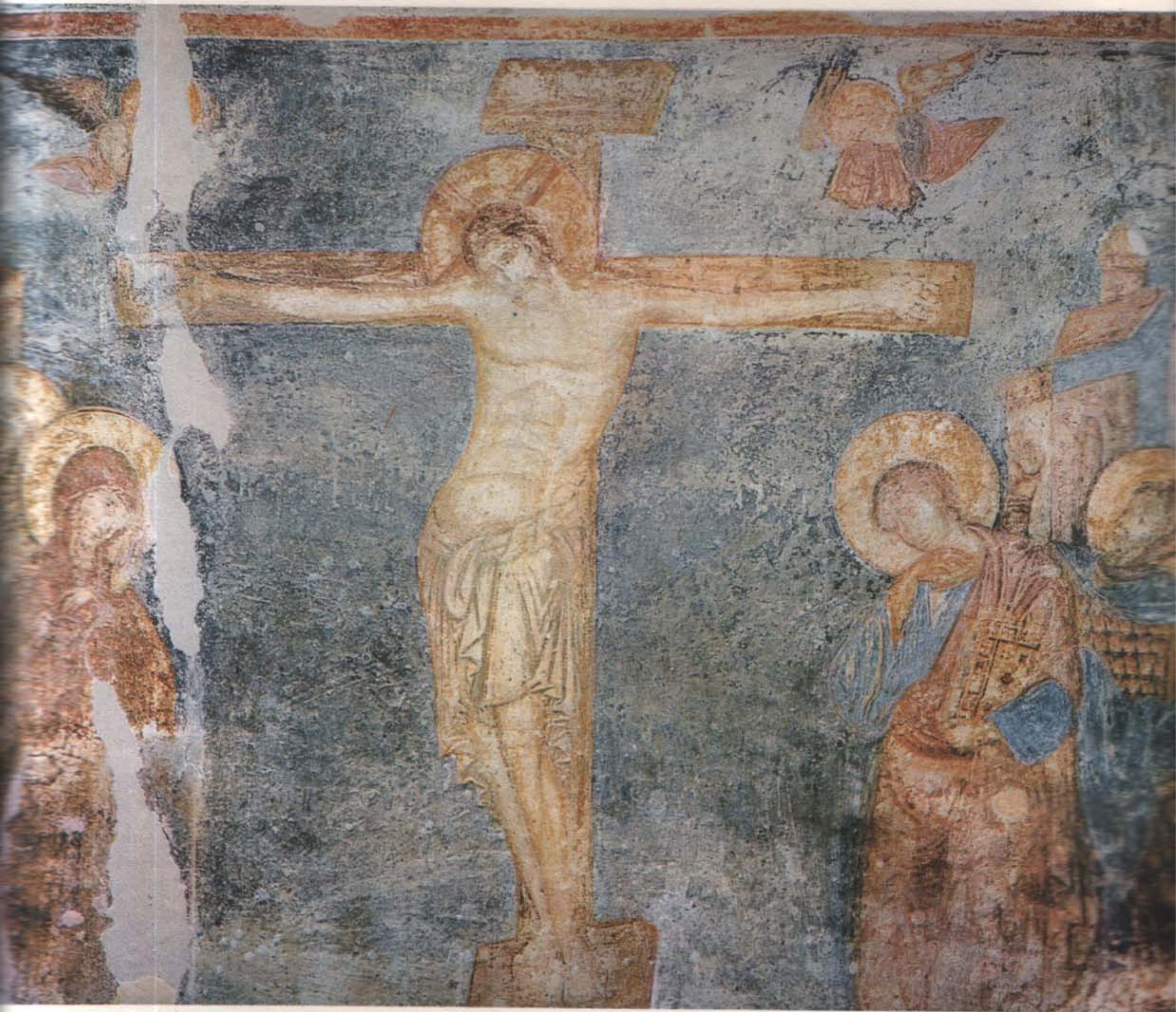


Тако је сразмерно смањењу места за извођење млађе композиције, смањена и величина фигура и редуциран њихов број на главне протагонисте трагичног призора. Распети Христос, закован гвозденим клиновима, стоји на малом постољу, благо погнут у куку који прекрива бели перизон, с главом палом на десно раме, најуочљивијим знаком његовог последњег тренутка. Иста лица као и у Студеници: Исусова мајка, скрушених руку, с још две пратиље, испод северног и апостол Јован са Лонгином, испод јужног крака крста — стоје симетрично распоређени у две групе. Један детаљ — кодекс у рукама најмлађег Христовог ученика и његовог до гроба верног пратиоца Јована — који је ту први пут на нашим фрескама уочен, скренуо је пажњу на утицај западних елемената.[2] Погдегде виђен у каснијем византијском сликарству у оваквој сцени, излишни атрибут јеванђелисте заиста се не налази нигде на Распећима чисте ортодоксије, као, на пример, на синајским иконама, док га већ од осмог века сусрећемо на мозаицима, фрескама, иконама и ставротекама у западној уметности. Једна и по деценија од уласка крсташа у Цариград (1204) била је изгледа довољна да се из западне у источну иконографију ове композиције преточи један атрибут, сасвим у духу пораста и популарности с којим је уопште појава хагиографских знакова и амблема — супстрата реалности — пратила латинске верске и војничке формације у мисији ослобођења од неверника оскрнављене светиње, Христова гроба у Јерусалиму. На средокраћи два дела хришћанства наша млада иконографија већ на првом кораку отвара врата таквим новостима које су, као ова, имале скоро искључиво илустративни карактер.

Осим два анђела горе изнад крајева попречног дела дрвеног крста, јединих трансценденталних сведока овог реалистичког завршетка Христовог земаљског живота, све остале студеничке алегорије и симболи — персонификације Цркве и Синагоге и пророци Мојсије и Исаија — овде су отпали. Очишћена од студеничких литерарних додатака, жичка композиција сад је без златастог блеска великих звезда на плавом небу и без одсјаја залазећег сунца на ниске бедеме јерусалимског града, али је ипак допуњена скромном архитектурном кулисом иза фигура које стоје и племенитом античком уздржаношћу изражавају своју жалост и тугу.

Српски натписи м҃ти б҃жи поред Марије, петрь, с҃ты лука, на јужном зиду, а сим(о)нь на западном зиду поред апостола, од којих писци јеванђеља држе у рукама своје књиге, а остали свијене пергаменте, показују да су све сигнатуре, светитеља и сцена биле, као први пут у Студеници, исписане на народном језику. Замењивање грчког с нашим језиком, које је Сава Немањић доследно спроводио како у књижевности тако и у сакралној уметности, није и једино домаће обележје жичких фресака.

Иако с мање уметнутих детаља од студеничког, жичко *Распеће* није с толиком монументалношћу уздигнуто у сферу бестелесне спиритуалности божанске сцене на земљи. Тамо је оно основни лајт-мотив целокупне декоративности храма, овде једна од слика мучења и последњих тренутака прве хришћанске жртве. На исто толиком простору, свим формалним елементима равноправне интерпретације насликан је на источном зиду супротне северне певнице други, мање истицан догађај Христове драме — *Скидање с крста*, од којега су остале само још фигуре три жене испред једног здања јерусалимског града и, веома фрагментарно, део главе и ноге мртвог тела које је Никодим помоћу лествица скинуо с крста да га сахрани. По остацима доњих делова хаљине две фигуре надесно види се да је сцена била комплетирана истим личностима као и претходна — с Јованом до крста и Маријом на самом крају. Вероватно је и овде, опет неочекивано у таквом моменту, апостол мирно држао своје јеванђеље у рукама, не учествујући у мучном послу више него што допушта изражавање погнутом главом племените уздржаности и пијетета. Али ни сада није Марија, судећи по удаљености од крста и по мирноћи става који се запажају на фрагменту фреске, пала у очај да би, по речима Псеудо-Бонавентуре, скрушено узела клонулу десну руку свога сина, принела је лицу, погледала и пољубила са сузама у очима и с уздисајима.[3] Стари хеленистички став у држању мајке и „брата



РАСПЕЋЕ. ЈУЖНА ПЕВНИЦА.
CRUCIFIXION, TRANSEPT SUD
CRUCIFIXION. SOUTH TRANSEPT

господњег" у обе сцене дугује све симболизму — пре спиритуалном него физичком присуству овом чину — коме се на Истоку показивала већа пажња него реализму с којим је на Западу све више истискиван. Боље очувани делић јерусалимског зида у наизменично поређаним светло и тамно окерастим квадерима говори да је и у *Распећу*, као овде, био насликан у истој студеничкој иконографској схеми.

Осим две сцене на источним зидовима певнице у истом реду, остале површине биле су украшене стојећим фигурама дванаест апостола, по шест у свакој: Петар и Лука на јужном, и још четири, од којих Симон Кананит и Тома, читави, на западном зиду јужне, а два делимично очувана без сигнатура, на северном зиду северне певнице. Они су ту у најтешњој вези с тематиком слика ових просторија — као сведоци три Христова оглашавања дванаесторици својих ученика његовог неизбежног пута у Јерусалим који ће се завршити мучењима, осудом на смрт и васкрсењем трећег дана после његовог извршења. Сликарска обрада сцена и појединачних фигура ставља ове фрагменте у виша достигнућа нашег тринаестог века. Рафинованом цртежу време није много одузело, али је зато колористичка фактура јако осиромашена. Осим што је пигмент боје знатно редуциран, нарочито на инкарнату, вршена су, изгледа у четрнаестом веку, освежавања драперија, а погдегде и права рестаурација. Појачаване су окер сенке на одећи апостола Петра, а љубичаста хаљина апостола Луке подвлачењем широких површина, на којима се сад грубо рефлектује светлост, изгубила је своју првобитну обојеност. Свуда је интензивирана плава боја на одећи. Транспарентност боја сад је најуочљивија на женама у *Распећу* и *Скидању с крста.* Најбоље су очуване дискретне колористичке вредности портрета на западном зиду. У деликатности цртежа лепих руку и природног пада наборане материје око тела које мирује у трансценденталној хипостази, осећа се комнинска спиритуалност минијатуристе. Две крајње главе надесно, правилних пропорција са телом, оригиналним слојем лазурних топлих боја показују колико је ово сликарство било зависно од студеничног у истој теми.

По минималним остацима сцена у горњој зони — једне на колено поклекле и друге раскорачене фигуре изнад *Распећа,* и клинаца разбијених врата пакла над јужним прозором — може се реконструисати остали садржај теме која је чинила једну целину у оба простора архитектонског крста цркве. Било је ту на првој фресци насликано вероватно једно од првих постхумних јављања Христа Марији Магдалени, грешници „из које је истерао седам ђавола" (Марко, XVI, 9) и још један вид његова васкрсења приказан као *Силазак у ад.* Обе сцене, комплетиране с трећом, која је морала бити насликана на западном делу свода, различите су епизоде васкрсења и с још три које су по истој вероватноћи морале бити настављене на своду и у другој зони северног зида северне певнице, затварале су једну компактну иконографску целину. По њеним драгоценим остацима може се претпоставити да су смрт у доњој и васкрсење у горњој зони — једно, природна неумитност, а друго, древна визија победе над њом — биле изврсно уклопљене у крстолики простор, и сам по себи симбол смрти и поновног рађања, што је и била иконографска интенција првог српског циклуса *Страдања и Васкрсења — Страсти* — у цркви управо њима посвећеној. То показује и једна сцена на ступцу до јужне певнице, која је обновљена у каснијем живопису, а поуздано је припадала првобитном и која представља анђела с оруђијем Христова мучења: копљем и трском са сунђером утопљеним у жуч и сирће, пред Богородицом са Исусом на рукама, који се „у страху окреће натраг својој светој матери". То је *Страсна мати божја,* прва у српском медијевалном сликарству, и јасна потврда да се у првобитном жичком живопису циклус *Страсти* са *Васкрсењем* налазио у жижи његове иконографије.

Други карактеристични вид сликаног програма архиепископске цркве морао је по свим преседанима и по аналогији са сценама *Благовести Захарији* и *Благовести Марији,* и ретушима из каснијег времена, на тимпану изнад северног прозора и на тријумфалном луку, бити посвећен теми *Детињства.* Интерполиран између почетне и завршне појаве Христа на земљи, сав остали иконографски програм фресака био је, дакле, у Жичи веома оригинално распоређен. Уместо есхатолошких сцена горе, у највишим просторима цркве, на своду брода и у куполи — ту се нашла епизода с којом почињу сва четири јеванђеља. Очигледно, циклусу Дванаест празника, који је у Студеници већ био прокрчио пут за рутинско понављање у свим црквама рашког плана, супротстављен је овде један

РАСПЕЋЕ, ДЕТАЉ. ЈУЖНА ПЕВНИЦА.
CRUCIFIEMENT, DÉTAIL: TRANSEPT SUD
CRUCIFIXION, DETAIL. SOUTH TRANSEPT

РАСПЕЋЕ, ДЕТАЉ: СВЕТЕ ЖЕНЕ
CRUCIFIEMENT, DÉTAIL: LES SAINTES FEMMES
CRUCIFIXION, DETAIL: THE HOLLY WOMEN

РАСПЕЋЕ, ДЕТАЉ: ЈОВАН И ЛОНГИН
CRUCIFIEMENT, DÉTAIL: JEAN ET LONGIN
CRUCIFIXION, DETAIL: JOHN AND LONGIN.

други вид приказивања библијских догађаја — у зависности од идеја које су имале бити положене у главнину сликане декорације. Уместо дванаест, као у Студеници, на фрескама Жиче 1220. године нашао се већи број христолошких, а вероватно и мариолошких, празника између два пола једне целине — *Детињства* и *Страсти* — две теофаније чију је иконографију створила Палестина на култу својих најглавнијих светилишта Витлејема и Јерусалима. Црте оријенталне традиције у сликарству Жиче, за разлику од цариградских, палатинских, у Студеници, Сава је, значи, свесно унео у програм који је замислио још док је у Никеји, привременој престоници источног дела подељеног Византијског Царства и привременог боравишта цариградског патријарха, примао највише јерејске инсигније. Већа, типично монашка пригушеност гаме, скромност иконографије и строгост стила првих Жичких фресака од празничко-светлих и раскошних студеничких,

налази подударност с историјским изворима о пореклу сликара које је са собом довео на повратку у Рашку.

Између завршетка грађевинских радова и живописања Жиче, Сава је, незадовољан братовом политиком приближавања Риму, отишао у Свету Гору, и требало је да се догоди чудо — да поново потече миро из Немањина гроба, које је било престало чим је Сава напустио Студеницу и земљу — и да постане архиепископ па да Жича засија у свом сјају и блеску новог декора. На повратку из Никеје, Сава је довео из Цариграда сликаре који ће по воли его оукрасити његову првостолну цркву. Теодосије је ту изричан у погледу њихова порекла: бѣше бо мраморники сь собою и пишоуштихь ѡть константина града привел[4].

Иако се Сава на повратку дуже задржао у Солуну, где је преписивао црквене књиге, иако је Цариград тада био у власти Латина — због чега се чини мање вероватним Теодосијев податак — нема противдоказа који би могли изменити констатацију о цариградском пореклу Савиних сликара у Жичи.

Једна струја цариградског сликарства, од које су најснажнији импулси допрли до Русије и Србије, истовремено доживљава малу ренесансу у новим срединама. Оставши не само без моћних мецена цариградског двора и патријаршије него и без снажних идејних токова са вековима непресушног извора, то је сликарство, које данас препознајемо по фактури у дотадашњим „варварским" земљама, морало изгубити на сјају и сублимираној естетици у престоници, па није питање његовог „цариградског" порекла могућно решити одговарајућим аналогијама. Проблем је веома сложен, нарочито ако се испусти из вида чињеница да зрачења центра немају у свим правцима подједнак интензитет, ни исти домет. Колико се сада може закључити, оно је било снажније у Србији у првим деценијама после упада крсташа у Цариград него у другој византијској престоници, Солуну, где је столовао епирски цар. Солунски пак утицај на Русију био би незамислив док год се цариградска префињеност осећала с ближих црноморских обала.

Стога није случајно што се досад ни један споменик у епирској царевини није могао по стилским особинама ни тако приближно упоређивати са жичким као руски, у црквама Кијева. Неуздржана субјективизација, пастирска наравоученија, по могућности што узвишенија свечаност али дата скромним средствима — све су то заједничке особине руских и српских фресака преломних деценија истог века. Оне се сад могу истраживати само на оскудним фрагментима светитељских драперија катедрале св. Димитрија у Кијеву.[5] Утисак, с којим је „компликована, ситно наборана драперија, немирна, тврда и дубоко избраздана" подсећала на одећу апостола Дмитријевског сабора у Кијеву, био би потпунији кад би се ова упоредила с нешто каснијим начином моделовања хаљина на светитељима кијевског Успенског сабора, око 1189. године[6], који, за разлику од светлих у Дмитријевској катедрали, имају, као првобитно у Жичи, дубље истакнуту црну него светлу линију сенчења. Нарочито се то сада види на светим женама. У Жичи су рефлексне белине поуздано надјачале неке партије хитона и химатиона апостола у току каснијег освежавања. Струја цариградског сликарства о којој је реч, користећи не само исту иконографију већ и истоветну технику обраде, брзо се ширила ван граница Византијског Царства уочи губљења престонице. Али заузимањем Цариграда од стране крсташа сликарска делатност није заустављена у тако катастрофалним размерама као што је то била политичка импликација догађаја. Сликарске дружине и радионице, изгубивши службу у богатих мецена царског града, бастиона православља на Босфору, нису нестале нетрагом. Њима су пружене понуде у другим земљама источне културне сфере, и они су их спремно прихватили.

Дословно понављање основне тематике и начина распоређивања њених епизода у каснијем фрескосликарству, о чему ће бити речи, може сад послужити и као поуздан аргуменат о једној смишљеној иновацији у иконографији Жиче. И поред реконструкције за коју постоје бар извесни елементи у преосталом сликарству најстаријег слоја, није наравно лако успоставити представу о целокуп-

ном програму наоса, старе припрате и светилишта. Једно је, међутим, сигурно: да су у куполи осим пророка били насликани јеванђелисти на пандантифима, у олтару литургичари и *Богородица Оранта*, као у Студеници, да је *Успење Богородице*, уместо на западном зиду изнад садашњег великог улаза, где је померено кад је наос проширен, приликом „миропомазања" на краљевство Стефана Првовенчаног, захватало западни зид који је одвајао наос од старе припрате на месту садашња два пиластра, источно од улаза у бочне капеле. У најстаријем живопису Жиче били су ван сваке сумње насликани и историјски портрети, где је краљ Стефан био први пут представљен с круном на глави којом га је „венчао" брат „у великом светилишту" (олтару), откуда и носи назив Првовенчани. Кад Доментијан пише како том пригодом „сва три Христова помоћника (Симеон, Сава и Стефан), још у телу више венчани . . ." и додаје: „и не више само написана њихова имена на небесима, но и слика и подобије, још док су били живи на земљи...",[7] — треба схватити да се поред Симеона Немање као светитеља ту налазио и први Савин лик у свечаном орнату архиепископа. Пре фунерарне композиције Сахрана Симеона Немање, изнад његова гроба у спољној припрати студеничке цркве уз присуство великог жупана Стефана, кнеза Вукана и архимандрита Саве, Жича је у еволуцији српских дворских поворки на фрескама по свему судећи заузимала почетно место с репрезентативним портретима Немањића у краљевским одеждама и с круном и дијадемама. Ту је био и почетак развоја историјског портрета поглавара српске цркве.

За реконструкцију првобитног сликарства Жиче од велике су важности и фреско-иконе у олтару, иако из четрнаестог века, али тако верно подударне с онима у капели куле, нешто касније завршеног такође Савиног сликарства, да не остављају ни најмање сумњи у то да су директно копиране с истих, и на истом месту затечених, али пострадалих попрсја црквених великодостојника. И њих је сликар радио по угледу на студеничке, испод Распећа, на пример, и на другим местима у цркви, које су такође по оригиналним обновљене. Иконографски, то је комнинско наслеђе XI—XII века, у нас први пут виђено у св. Софији Охридској и у Немањиним Ђурђевим Ступовима.

Престоничко порекло живописа архиепископске цркве, о коме је било речи, није ограничено само на сликарску дружину коју је Сава формирао у Цариграду. Оно се већ огледало на најизразитији начин са студеничким фрескама на златном позађу, кад је у српску средњовековну уметност први пут унет дах монументалног комнинског стила из најбољих дана његове ренесансе. Можда је зависност пропалог централног дела сликарства Жиче од главног мајстора била далеко већа него што данас можемо просудити по оскудним фрагментима. Изгледа да је стварање српске варијанте источнохришћанске иконографије, чији је иницијатор био Сава, било једно од главних својстава те међузависности. Јер, не само што је по иконографском типу жичко *Распеће* под пуним утицајем студеничког, него су она оба, а с њима, како ћемо видети, и *Распеће* у жичкој кули и цео иконографски концепт *Страдања Христова* као главна тема сликарства архиепископске цркве, — били подређени најважнијим преокупацијама ктитора и творца ликовних програма ових храмова. Већ из биографија оба његова сина Саве и Стефана лако се могло дознати како је све своје грађевине Немања подизао у вези са судбоносним прекретницама у животу. Богородичину цркву, цркву св. Николе у Топлици и цркву св. Георгија у Расу — из захвалности божјој матери и светитељима који су му помогли да се избави из цариградског ропства, у које га је био бацио Манојло Комнин, и да у борби с браћом победи и поврати изгубљени престо. Чувену своју задужбину и досад лепотом непревазиђену цркву у рашком градитељству — Студеницу, Немања је наменио за свој маузолеј и у њему је још за живота себи спремио гробницу.[8] У традицији најславнијег хришћанског martyriuma, храма Христова Гроба у Јерусалиму, Немањина студеничка гробна црква имала је и сликаном декорацијом као симболом „бесмртнога и светога извора" да покаже чему је била намењена. Приправљајући се за смрт, Немања из Хиландара

шаље великом жупану Стефану игумана Методија с даровима Студеници и лично њему „сину своме... давши му часни и животворећи крст Господњи на ком се распе владика ради наших грехова, који је (и) сам царујући носио напред на врату своме".[9] Захвални син у очевој биографији као оригиналне речи ставља у Немањина уста један текст који потпуно објашњава савремено схватање и значај тог чина. Примајући од бившег великог жупана, а сад монаха смиреног пред часовима мрења честице часног крста, до којих је највероватније био дошао на цариградском двору Комнина, син-владар веома наглашено истиче како је његов предходник с њима „побеђивао противничке ратне непријатеље". И сам Немања евоцира чувену Константинову победу над Максенцијем који је у знаку крста, τούτω νίκα, in hoc signo vincis, донео године 312. победу код Милвикијског моста на Тибру, с којом и почињу историјски тријумфи у хришћанској уметности. „Овај (фрагмент крста) — пише му отац — нека ти буде чувар и утврђење и победитељ и помоћник у биткама против невидљивих и видљивих непријатеља, и деци твојој у векове, и исцелитељ телесним болестима и душевним ранама, и земљи твојој тврдо уточиште и стена (зид), и кнезовима твојим оштро копље и војницима твојим штит вере и смела победа, и мир и тишина животу твоме, и да те непорочна доведе и постави пред Христов престо, разгонећи силом својом пред тобом ваздушне митаре, и да ти вазда помаже као Давиду и древноме цару Константину, и на сваком месту одгони од тебе пукове бесова (демона). Буди ограђиван силом његовом у векове, амин".[10]

Вредело је у целини цитирати Немањино писмо Стефану о послатој му честици дрвета часног крста, јер у благослову и мислима који га прате с тим писмом избија у први ред прави одговор на једно од најзагонетнијих и досад нерешених иконографских питања не само наше, српске, већ и византијске зидне ликовне уметности: зашто је у Студеници, јединој у сфери источног и западног средњовековног зидног сликарства, тако монументално, на читавој ширини западног зида, — нај-

АПОСТОЛ ТОМА. ЈУЖНА ПЕВНИЦА.
APOTRE THOMAS. TRANSEPT SUD.
APOSTLE THOMAS. SOUTH TRANSEPT

већој и најпрегледнијој од свих зидних површина Немањина маузолеја, — насликано само Распеће Христово? Одговор се није могао наћи у сликарским ерминијама, будући да се оно на том месту, упркос њиховим прописима, нашло без преседана. Досада најмонументалније српско и византијско Распеће у фрескосликарству испада из контекста сликарских приручника заправо стога што се Сава, творац првог сликарског програма Студенице, није толико освртао на иконографске прописе колико је следио основну линију своје делатности: да претвори у тријумф и владавину и неумитну смрт свога оца и његова сина и наследника; тријумф сличан Христовом на Голготи кад је у питању вечни живот, и исто такав тријумф владара младе државе коме су на бојном пољу против непријатеља као узор служили тријумфи царева Давида и Константина. Зато што је тријумфална, а она је то и по натпису на крсту: + *Црь Славѣ* монументална је студеничка композиција Христовог Распећа. И зато што је најсветија хришћанска реликвија, иако није ни честица Христова тела, ни парче његове одеће, ставротечки крст, који је Немања поклонио Стефану, уједно и „исцелитељ телесним болестима и душевним ранама" — велика уметничка визија Распећа над улазом у студенички храм требало је такође да буде апотропаичка, профилактичка.

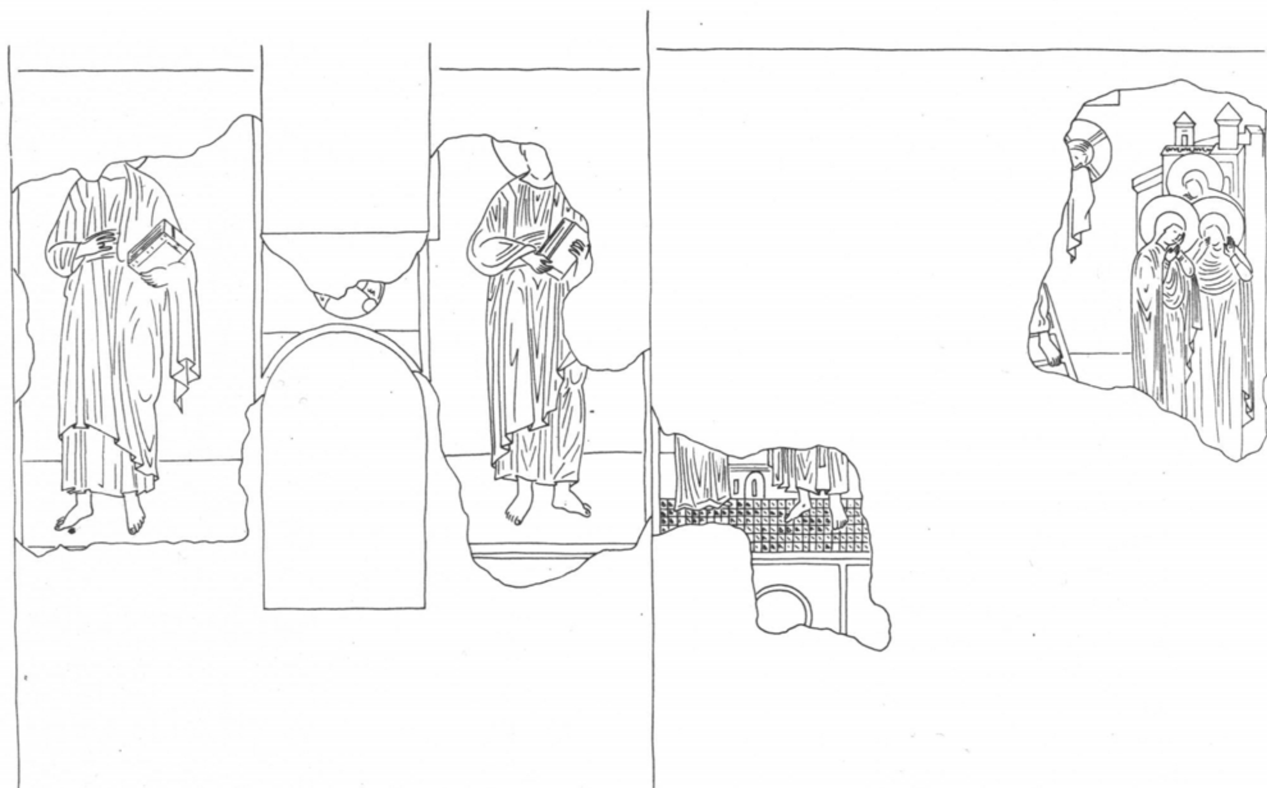
Да је доласком честица часног крста у Студеницу догађај био претворен у тријумфалан празник, показује и даље надахнуто и поетско Стефаново излагање које је због идејнотематске основице и занимљивости сижеа заиста боље по оригиналу чути него препричати. У његовом позиву на свечаност, која је „са архијерејима својима и са јерејима и са часним чрнцима (монасима) и са целим клиром, са кадионицама и свећама, и са множином народа" почела у Студеници, стоји: „Греди, христоносни народе да се поклонимо крсном животодавном древету. Ходите православни хришћани, насладимо се неукрадимога

АПОСТОЛ ПЕТАР, ЈУЖНА ПЕВНИЦА
APOTRE PIERRE, TRANSEPT SUD
APOSTLE PETER, SOUTH TRANSEPT

богатства благослова мога светога господина. Јер ово је апостолска похвала, мученичко победничко венчање, *утврђење монасима.* О трипут блажено дрво, на ком се протеже Христос *цар* и Господ! О крсно дрво, *државо (моћи) царева!*"[11] Уз певање псалама и песама реликвијар је унесен у цркву где је обављена „служба часнога и животворнога крста" σταυροφανεία, exaltatio crucis, а затим положен „на спремљено место". Била је то манифестација једне теофаније која је инспирисала Саву да издвоји композицију Распећа из рутинског циклуса Дванаест празника и да је доведе у опозицију са свим дотадашњим узусима по којима се њено место, већ од композиције Распећа у апсиди Santa Maria Antiqua у Риму из осмог века, смешта на источни зид. У то време, у време највећег пораста ходочасничког покрета Христовом гробу у Јерусалиму, у којему српски поклоници заузимају почасно место, дефинитивно је оформљено и на западном зиду храма устаљено сликање композиција „друге парусије" Христове — Страшног суда. Студеничко Распеће ту га је без сумње потпуно супституисало, о чему сведоче и фигуре два пророка, Мојсија и Исаије, који с текстовима на свицима проричу његово страдање и други долазак.

Није морало да протекне више од двадесет година па да драгоцена реликвија, која је била повод једној иконографској иновацији у Студеници, постане то исто у извођењу иконографског репертоара друге по реду ликовне декорације директно произашле из орбите Савиних схватања нове српске уметности, којој је од самог почетка ударио специфичан нагласак. Године 1220. дефинитивно је била исликана главна унутрашњост цркве тек основане архиепископије у Жичи. Тада јој је први ктитор Стефан Првовенчани са сином Радославом подарио оснивачку повељу којом, исто као у свом спису „Животу св. Симеона" поводом доношења ставротечког Немањиног крста у Студеницу, драгоцени

АПОСТОЛ ЛУКА, ЈУЖНА ПЕВНИЦА
APOTRE LUC, TRANSEPT SUD
APOSTLE LUKE. SOUTH TRANSEPT



СЕВЕРНА ПЕВНИЦА, СЕВЕРНИ ЗИД: ДВА АПОСТОЛА; ИСТОЧНИ ЗИД: СКИДАЊЕ С КРСТА (ФРАГМЕНТ)

LE TRANSEPT NORD, MUR NORD: DEUX APÔTRES; MUR EST: LA DÉPOSITION DE CROIX (FRAGMENT)

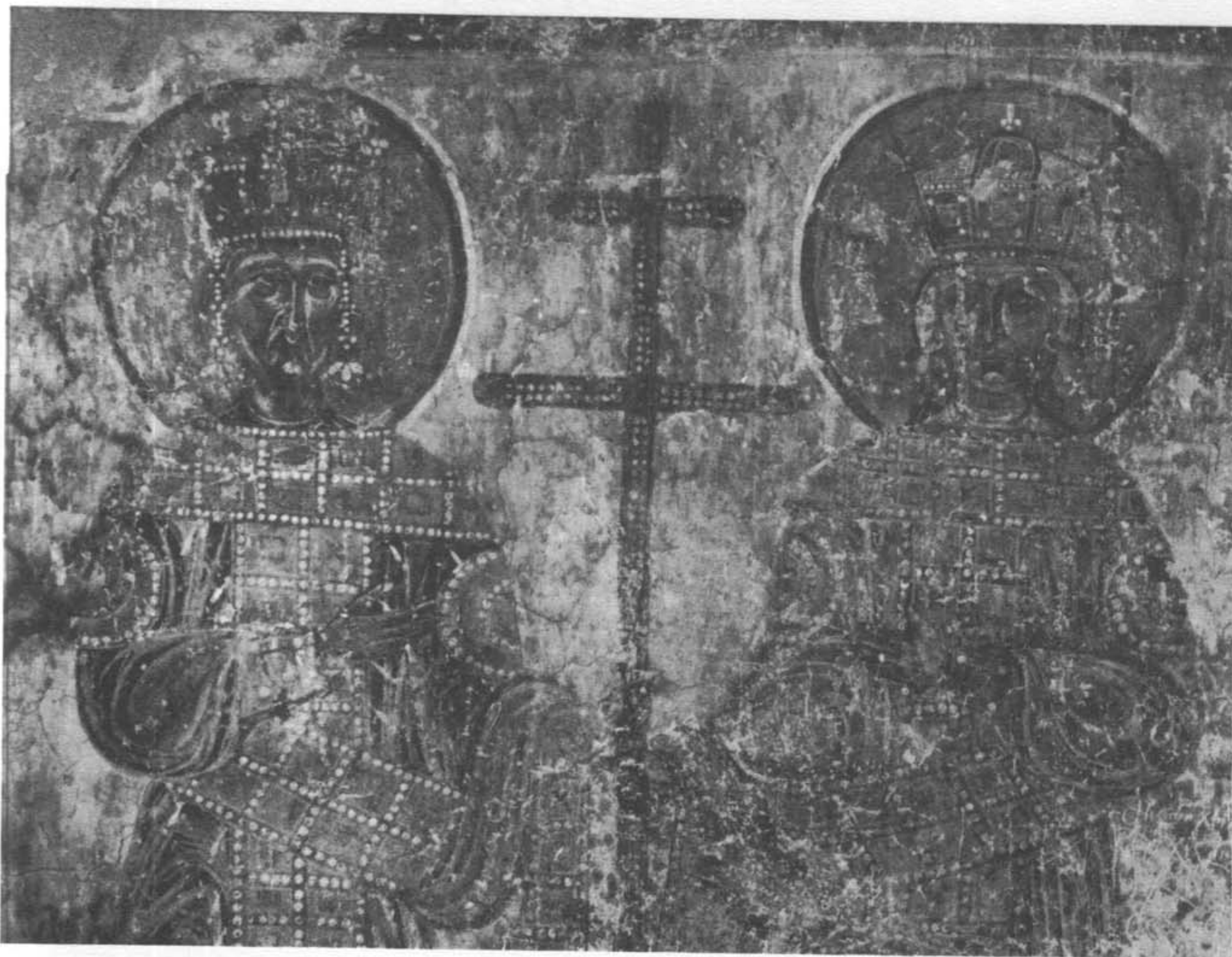
NORTH TRANSEPT, NORTH WALL: TWO APOSTLES; EAST WALL: DESCENT FROM THE CROSS (FRAGMENTS)

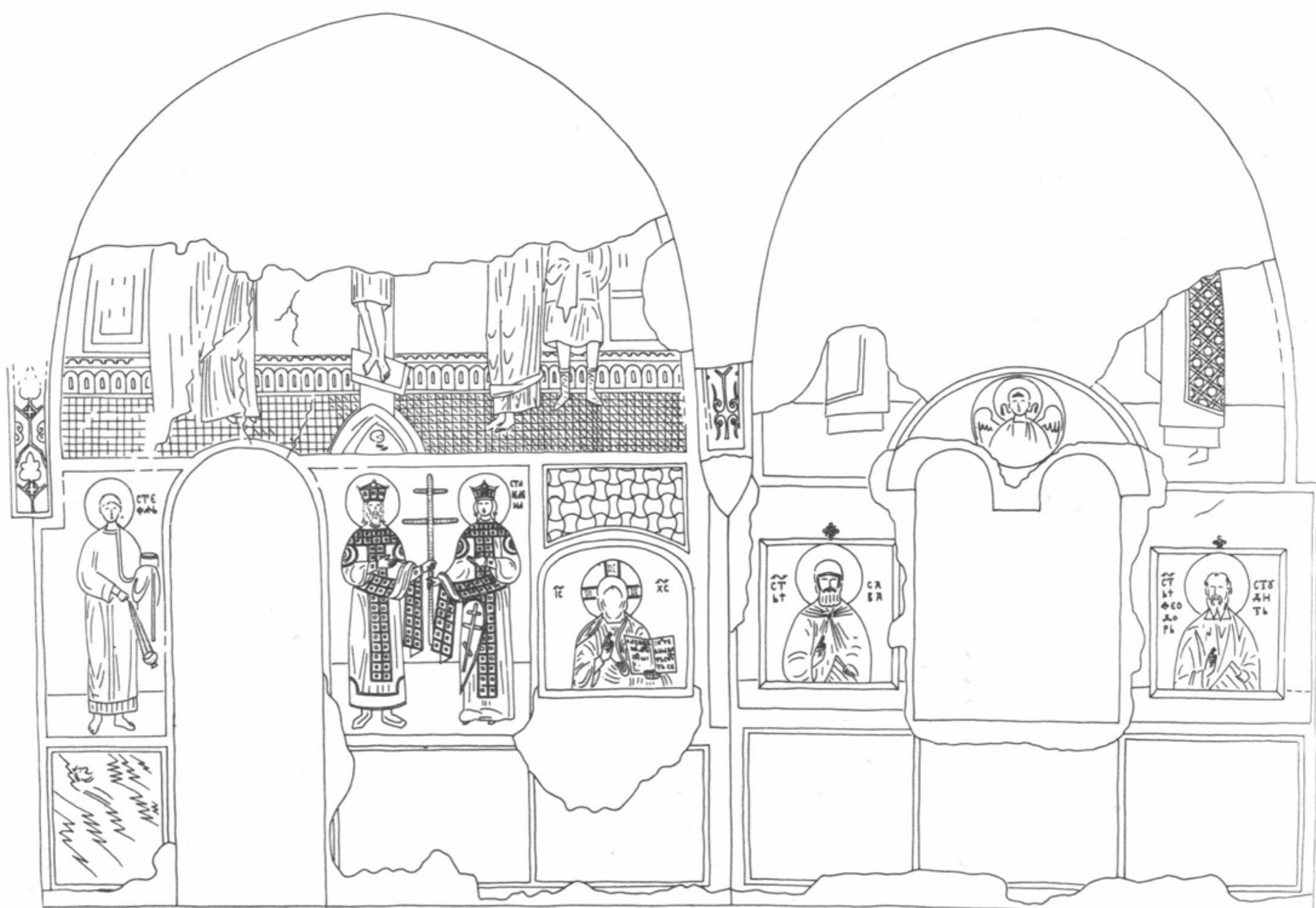
очев поклон чини предметом нове егзалтације. Поред великог властелинства, знатних феудалних права, икона, златних и сребрних судова и рипида, завеса, покрова и риза, јеванђеља и многих књига краљ-храму, који носи посвету Вазнесења Господњег — Спаса, даје „светими дрѣви чьстьнаго и животворещаго крьста Господна и светыми страстьми Христовами и оть прѣсветые Богородице ризи и поѧсь и светаго пророка Прѣдьтече Крьститела Иована деснице(ю), юже вьзложи на врьхь Жиждитела и крьсти и оть глави Прѣдьтечеви и мощьми всѣхь светыхь апостоль пророкь мученикь светитель прѣподобнихь".[12]

Осим Немањине реликвије „древета часног и животворног крста", саборна црква архиепископије добила је, захваљујући највише њеном оснивачу Сави I, нове предмете култа — делове Богородичине ризе и појаса, десне руке Јована Претече и мошти апостола, пророка, мученика и светитеља. Биле су то такве светиње и драгоцености до којих је могао доћи, што поклоном што куповином, једино Сава у Никеји, где је тек био извојевао себи највиши црквени чин, а српској цркви потпуну самосталност као што је нову иконографску поенту сликарства Студенице ударио изузетно наглашеним Распећем у вези са транслацијом Немањине ставротеке, тако је он и сад, по истој реликвији коју његов брат ставља на чело свих својих дарова Жичи, дао основно иконографско обележје сликарству Спасове цркве — циклусу *Страсти* и *Вазнесења*, великој драми Христове и хришћанске Голготе. Речи „свете страсти" жичке повеље и формално потврђују основну посвету њена сликарства, што је изванредно значајно за проучавање не само односа који је овим актом успостављен између писаног извора и сликарских тема него и главних импулса који су деловали на стварање сопствене царске иконографије српске монументалне уметности.

Иако се само по циклусу *Страсти* у наосу којим је доминирало *Распеће* у јужној певници могла у правој светлости показати основна тематска инспирација сликаног декора Жиче, коју откривамо и по речима повеље, њу без остатка дешифрује други сликани ансамбл фресака из Савиног времена — онај на спрату звонаре. Тамо на источном зиду испод *Распећа* стоје тачно на средини цар Константин и царица Јелена с великим крстом међу њима, први тријумфатор у знаку Христова страдања и славе, и његова мајка којој се признаје откривање у једном запуштеном бунару на Голготи баш правог комада дрвета на којему је запечаћена Исусова калварија. Испод те просторије налази се скривница, у коју се могло ући одозго само ако се подигне под. Петковићева претпоставка да је могла служити као гробница није никад била доказана, али сад би се са сигурношћу могло тврдити да је била намењена за чување Немањиног и Стефановог часног крста, реликвија Богородичине одеће, делова Претечине руке и главе и других светачких мошти и драгоцености архиепископије. Ораторијум на спрату куле с *Распећем* као основном иконограф-

КОНСТАНТИН И ЈЕЛЕНА. КАПЕЛА У КУЛИ.
CONSTANTIN ET HÉLÈNE. CHAPELLE DE LA TOUR
CONSTANTINE AND HELEN. CHAPEL IN THE TOWER





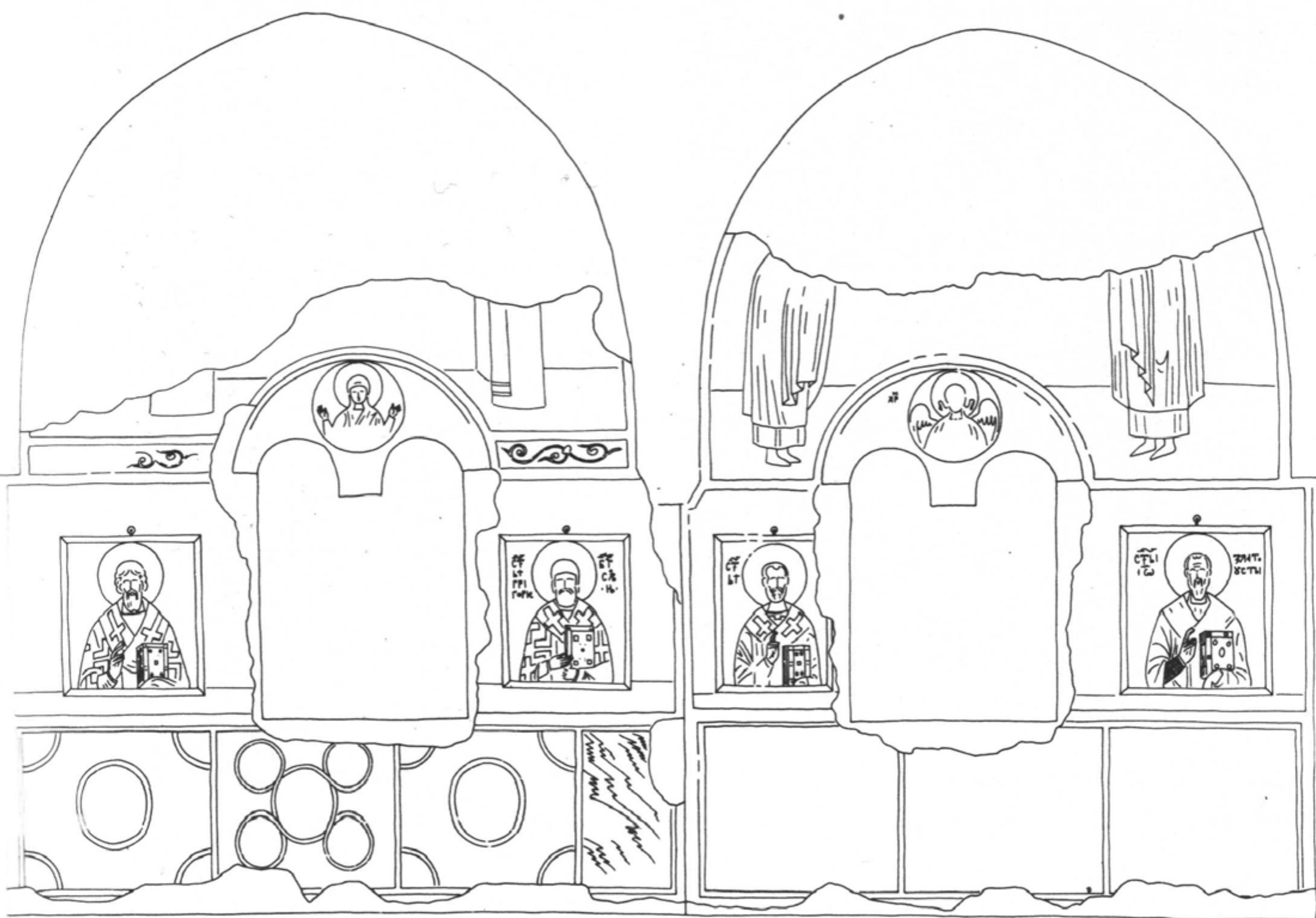
КАПЕЛА У КУЛИ, ИСТОЧНИ ЗИД, ГОРЕ: РАСПЕЋЕ ХРИСТОВО; ДОЛЕ: АРХИЂАКОН СТЕФАН, КОНСТАНТИН И ЈЕЛЕНА, ХРИСТОС „СВЕТЛОСТ СВЕТУ"; ЈУЖНИ ЗИД, ГОРЕ: НЕИДЕНТИФИКОВАНА СЦЕНА ИЗ БОГОРОДИЧИНА ЦИКЛУСА; У ТИМПАНУ: АРХАНЂЕО, ДОЛЕ: САВА ЈЕРУСАЛИМСКИ, ТЕОДОР СТУДИТ

LA CHAPELLE DE LA TOUR, MUR EST, EN HAUT: LA CRUCIFIEMENT; EN BAS: L'ARCHIDIACRE ÉTIENNE, CONSTANTIN ET HÉLÈNE, LE CHRIST »LUMIÈRE À L'UNIVERS«; MUR SUD, EN HAUT: LA SCÈNE NON IDENTIFIÉE DU CYCLE DE LA VIERGE; DANS LE TYMPAN: L'ARCHANGE, EN BAS: SABAS DE JÉRUSALEM, THÉODORE STOUDITE

CHAPEL IN THE TOWER, EAST WALL, ABOVE: CRUCIFIXION; DOWN: ARCHDEACON STEPHEN, CONSTANTINE AND HELEN, CHRIST „LIGHT TO THE WORLD"; SOUTH WALL, ABOVE: UNIDENTIFIED SCENE FROM THE CYCLE OF THE VIRGIN; IN THE TYMPAN: ARCHANGEL; DOWN: SABAS OF JERUSALEM; THEODORUS STUDIT

ском темом имитира директно сликану декорацију Христова мартиријума, ротунде Гроба у Јерусалиму, а скривница — јаму у коју је доспео крст прве хришћанске жртве. Сава је непосредном имитацијом прототипа Голготе у жичком Спасу успоставио видљиву и интелигибилну везу владарске куће његова рода с највећим хришћанским култом.

И поред великих оштећења и фрагментарности, фреске у квадратној просторији на спрату куле, у коју се улазило из катихуменије изнад нартекса, значајне су због историјских, иконографских и стилских реминисценција једног дела старијег живописа Жиче. Оне су, нажалост, двоструко страдале: од ватре, која им је уништила пигмент боје и изменила њихову првобитну гаму, и од рушења горњег дела куле, којом приликом су отпале са свода све горње партије композиција. Сликани програм верницима недоступног



КАПЕЛА У КУЛИ, ЗАПАДНИ ЗИД, ГОРЕ: НЕИДЕНТИФИКОВАНА СЦЕНА ИЗ БОГОРОДИЧИНА ЦИКЛУСА; У ТИМПАНУ: БОГОРОДИЦА ОРАНТА; ДОЛЕ: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ ЦРКВЕНИ ОТАЦ, ГРИГОРИЈЕ БОГОСЛОВ; СЕВЕРНИ ЗИД, ГОРЕ: БЛАГОВЕСТИ (?); У ТИМПАНУ: АРХАНЂЕО; ДОЛЕ: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ ЦРКВЕНИ ОТАЦ, ЈОВАН ЗЛАТОУСТИ

LA CHAPELLE DE LA TOUR, MUR OUEST, EN HAUT: LA SCÈNE NON IDENTIFIÉE DU CYCLE DE LA VIERGE; DANS LE TYMPAN: LA VIERGE ORANTE; EN BAS: UN PÈRE DE L'ÉGLISE NON IDENTIFIÉ, GRÉGOIRE THÉOLOGIEN; MUR NORD, EN HAUT: L'ANNONCIATION (?); DANS LE TYMPAN: L'ARCHANGE; EN BAS: UN PÈRE DE L'ÉGLISE NON IDENTIFIÉ, JEAN CHRYSOSTOME

CHAPEL IN THE TOWER, WEST WALL, ABOVE: UNIDENTIFIED SCENE FROM THE CYCLE OF THE VIRGIN; IN THE TYMPAN: THE VIRGIN ORANT; DOWN: UNIDENTIFIED CHURCH FATHER, GREGORY THE THEOLOGIAN; NORTH WALL, ABOVE: ANNUNCIATION (?); IN THE TYMPAN: ARCHANGEL; DOWN: UNIDENTIFIED CHURCH FATHER, JOHN CHRYSOSTOMOS

Савиног ораторијума, који му је заменио карејску испосницу, није био сличан оном у капелама, иако као ни он, уопште није имао литургички карактер. Био је то само симболичан живопис, и то у смислу који му је Сава одредио. На источном зиду у горњој зони — *Распеће*, од којега је остао доњи део крста на малом брежуљку Голготе с ногама распетог до изнад колена и исто тако доњи допојасни делови фигуре Марије и једне мироносице, лево, а апостола Јована са центурионом Лонгином, десно, на фону ниског јерусалимског зида од правилних античких квадера, док је између врата у доњој зони налево остала сигнирана цела фигура архиђакона Стефана у богослужбеној алби и с дарохранилницом и кадионицом у рукама, а надесно Константин и Јелена у свечаном царском орнату, а у једној ниши биста Христа из *Деисиса*. У остале три стране горње зоне распознају се траго-

АНЂЕО. КАПЕЛА У КУЛИ.
ANGE. CHAPELLE DE LA TOUR.
ANGEL. CHAPEL IN THE TOWER

ви по две афронтиране фигуре типа *Благовести*, што би могло индицирати да су овде биле насликане композиције из циклуса *Богородичиног детињства* редуциране на по два учесника. Са стране бифора, затворени у златни оквир икона, као у апсиди, распознају се попрсни ликови два велика Савина монашка: узора, сигнирани: **сты сава, сты теодорь ст8дить,** на јужном, и четири главна црквена оца у полиставрионима с крстовима и књигама у руци, од којих се по натписима могу идентификовани двојица: **сты грігоріе богословь** и **сты іω(анъ) златоустыи** на западном и северном зиду. Изнад стубића јужне и северне бифоре у округлим медаљонима уметнуте су бисте два арханђела, а над западном Богородице Оранте. Исто као што је био у олтарској ниши првобитно, а век касније поновљен, и овде је оригинални сокл декорисан имитацијом мермерних плоча и транзена с круговима.

Како су сачувани само ликови утврђивача монашког аскетизма и догме, они једино и могу послужити за анализу оног дела живописа Жиче који је настао у новој припрати и кули бар једну деценију после првог у старом храму. Крупни историјски догађаји у међувремену знатно су изменили лик оне радосне и полетне епохе која је наступила извојевањем црквене самосталности и крунисањем Стефана за првог краља српских и поморских земаља. Период тешких искушења и дуготрајних криза наступа после смрти Првовенчанога 1227. године, кад га у ослабљеној држави наслеђује полугрк и гркофил Радослав, који извојевану црквену и државну самосталност подређује дотада ривалској политици епирског царства и охридске архиепископије. Пошто није могао поднети „разлучење својих богоносних саврсника",[13] Сава у погодном часу, чим је с пролећа 1229. године ступио на снагу споразум између немачког цара Фридриха II и египатског султана Камила о дозволи хришћанима да посећују најсветије место свога култа, Христов гроб у Јерусалиму, — напушта земљу и одлази на своје прво поклоничко путовање на Блиски исток. Охрабрен успесима које је постигао увођењем своје цркве у борбу за Христово наслеђе, по повратку он с новим жаром приступа начетом, но недовршеном послу, потпуној изградњи српске црквене хијерархије. После кратког задржавања на Атосу, у Солуну и Студеници, он у Жичи „добивши мир, сагледа сва своја дела која се творе у дому Спасову, и испуњаваху се недокончане (ствари), а веће заповедаше почињати, што требаше на лепоту Божју".[14] У „недокончане ствари" Спасове цркве свакако је спадало исликавање новог нартекса и куле, подигнутих и декорисаних по његовом повратку са Блиског истока.

Други сликари, које је Сава највероватније са собом довео успут из Солуна, нису, међутим, били у стању да вишим уметничким вредностима палете наставе велико дело њихових „цариградских" претходника у наосу и светилишту. И по тешко настрадалим ликовима у неком пожару фреско-икона да се закључити да они фигуре не сликају искључиво у површини, већ да инсистирају донекле и на пластичности моделовања. Сад доминира чврст мрки цртеж лица на испеченом океру, али је до катастрофе сенчење сиво -белом бојом сочним намазом на снажно о-

ТЕОДОР СТУДИТ. КАПЕЛА У КУЛИ.
THEODORE STOUDITE. CHAPELLE DE LA TOUR
THEODORUS STUDIT. CHAPEL IN THE TOWER

САВА ЈЕРУСАЛИМСКИ. КАПЕЛА. У КУЛИ.
SABBAS DE JÉRUSALEM. CHAPELLE DE LA TOUR.
SABAS OF JERUSALEM. CHAPEL IN THE TOWER

светљеним местима без сумње било ублажено лаким прелазима. Одлучујућу улогу у описивању одеће имала је ипак јака и широка линија. На царској одежди Константина и Јелене доминира апликација украса. Овако подвучени линеаризам ликова из жичке куле подсећа на нешто старије комнинско провинцијско сликарство костурских цркава и уопште на монашко сликарство конзервативних праваца у мањим црквама и ермитажима, које није било у стању да негује префињени пластични стил студеничких сликара и њихових жичких настављача.

Да су боље очуване студеничке фреске једног исто тако затвореног амбијента — капеле у звонари — од прилике из истог времена, дале би у упоређењу са жичким чврсту аргументацију о једној појави која се запажа већ и на самом почетку нашег монументалног сликарства. Сведочиле би о редовном поверавању мањих и споредних просторија провинцијским мајсторима из Македоније где овакво сликарство није никад било потпуно изживљено и где се чак завршавало сопственим маниризмом. Овако у обема, оно је више документ о дивергентности уметничких струјања и у тако кратким временским интервалима који, иако нису означавали раздобље у уметничком развоју, нису значили ни корак напред.

АНЂЕО-ЂАКОН. ОЛТАР
UN ANGE-DIACRE. BÊMA
ANGEL-DEACON. ALTAR

МОНУМЕНТАЛНЕ ФРЕСКЕ ОЛТАРА И НАОСА

Нове фреске светилишта и наоса Жиче платиле су дуг који је смена комнинских с палеологовским стиловима оставила у наслеђе четрнаестом веку. Без снажнијих идејних подстицаја, византијска уметност седамдесетих и осамдесетих година трианестог века нашла се скоро сва у знаку традиционалних сликарских проблема. У наредној деценији, последњој у том веку, прелазећи с монументалног на наративни начин излагања тема и мотива у зидном сликарству, фреска је претрпела знатне измене. Пре свега смањен је формат композиција, а у њима повећан број учесника кад је реч о тзв. историзованим циклусима. Међутим, монументалан облик не напуштају ни тако брзо ни тако лако литургичке теме у олтару и стојеће фигуре у најнижој зони. Требало је да на унутрашњим архитектонским површинама ишчезну подеони хоризонтални венци, у Рашкој школи скоро увек пластичног профила, па да се у размеравању зона одступи од ранијег „привилегованог" права на висину прве, приземне зоне. Требало је да извојује потпуну победу принцип уједначавања формата композиција и учесника у њима, принцип нехијератичности лица на сцени, принцип реалистичког третирања драмске радње у простору, а не пред кулисама или на празном фону као у комнинској ренесанси — што ће у нашем сликарству први пут бити бескомпромисно спроведено тек у Старом Нагоричину, 1318. године — па да се превазиђу слабости прелазног периода.

Све те симптоме кризе не само наше већ и целе византијске уметности последње четвртине тринаестог века показује сликарство Жиче у олтару и у наосу. Оно је фиксирало један тренутак у прелазу с монументалног на наративни стил не само по формату него и по личном рукопису мајстора који већ имају увежбан потез и тонску пластичност у моделирању прилагођену новим захтевима, али још не и ослобођене зависности од величине фигуре и подражавања мозаичке уопштености у третирању светло-тамних ефеката.

Прву потешкоћу коју је група сликара имала да реши било је питање односа према затеченим, изгледа свуда још читљивим, али од пожара и рушења до те мере упропашћеним старим фрескама да су морале бити замењене новим. Документацију о том наслеђу садржи сама иконографија садашњих фресака која је сва у духу нашег почетног монументалног зидног сликарства. Читав стари

ФРЕСКЕ У ОЛТАРСКОЈ АПСИДИ
LES FRESQUES DANS L'ABSIDE
FRESCOES IN THE ALTAR APSE

програм овде је дословно копиран, иако је простор за извођење свих делова литургичких тема драстично измењен. Наиме, последња рестаурација у источном делу храма 1855. год. лишила је светилиште два веома важна одељења, два за литургију у већим црквама неизоставно потребна протезиса — проскомидије на северу и ђаконикона на ју-

ОЛТАР, СЕВЕРОИСТОЧНА СТРАНА, СЕВЕРНИ ПИЛАСТЕР, ГОРЕ: АРОН; У СРЕДИНИ: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ АПОСТОЛ И ТИМОТЕЈ; АПСИДА: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ ЦРКВЕНИ ОЦИ ИЗ ПОВОРКЕ АРХИЈЕРЕЈА; ДОЛЕ: СЕВЕРНИ ПИЛАСТЕР: АНЂЕО-ЂАКОН: У ПРОЗОРСКОЈ НИШИ: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ ЦРКВЕНИ ОЦИ; ИСТОЧНИ ЗИД: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ ЂАКОН; АПСИДА: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ ЕПИСКОП, МИТРОФАН, МЕТОДИЈЕ, НИКИФОР

L'AUTEL, CÔTÉ NORD-EST, PILASTRE NORD, EN HAUT: AARON; AU MILIEU: UN APÔTRE NON IDENTIFIÉ ET TIMOTHÉE; L'ABSIDE: LES PÈRES DE L'ÉGLISE NON IDENTIFIÉS DE LA PROCESSION DES ARCHEVÊQUES, EN BAS, PILASTRE NORD: L'ANGE-DIACRE, DANS LA NICHE DE FENÊTRE: LES PÈRES DE L'ÉGLISE NON IDENTIFIÉS; MUR EST: UN DIACRE NON IDENTIFIÉ; L'ABSIDE: UN ÉVÊQUE NON IDENTIFIÉ, MITROPHANE, MÉTHODE, NICÉPHORE

ALTAR, NORTHEAST SIDE, NORTH PILASTER, ABOVE: AARON; IN THE MIDDLE: UNIDENTIFIED APOSTLE AND TIMOTHY; APSE: UNIDENTIFIED CHURCH FATHERS FROM THE PROCESSION OF BISHOPS; DOWN, NORTH PILASTER: ANGEL-DEACON, IN THE WINDOW ALCOVE: UNIDENTIFIED CHURCH FATHERS; EAST WALL: UNIDENTIFIED DEACON; APSE: UNIDENTIFIED BISHOP, MITROPHANUS, METHODIUS, NICEPHORUS

ОЛТАР: ЈУГОИСТОЧНА СТРАНА, ГОРЕ, ЈУЖНИ ПИЛАСТЕР: МЕЛХИСЕДЕК, МОЈСИЈЕ; У СРЕДИНИ, АПСИДА: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ ЦРКВЕНИ ОТАЦ ИЗ ПОВОРКЕ АРХИЈЕРЕЈА; АТАНАСИЈЕ АЛЕКСАНДРИЈСКИ, ГРИГОРИЈЕ НИСКИ, КИРИЛ АЛЕКСАНДРИЈСКИ; ИСТОЧНИ ЗИД: СИМЕОН СТОЛПНИК (?), У ПРОЗОРСКОЈ НИШИ: ЈОВАН ДАМАСКИН И НЕИДЕНТИФИКОВАНИ ЕПИСКОП. ЈУЖНИ ПИЛАСТЕР: ДВА НЕИДЕНТИФИКОВАНА ЕПИСКОПА; ДОЛЕ, АПСИДА: ТАРАСИЈЕ, ЈАКОВ „БРАТ БОЖЈИ'', ПРОКЛЕ, ФОКА; ИСТОЧНИ ЗИД: ЕУПЛ, У ПРОЗОРСКОЈ НИШИ: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ ЕПИСКОПИ. ЈУЖНИ ПИЛАСТЕР: АНЂЕО-ЂАКОН

L'AUTEL, COTÉ SUD-EST, EN HAUT; PILASTRE SUD: MELCHISÉDECH, MOÏSE; AU MILEU, L'ABSIDE: UN PÈRE DE L'ÉGLISE NON IDENTIFIÉ DE LA PROCESSION DES ARCHEVÊQUES: ATHANASE D'ALEXANDRIE, GRÉGOIRE DE NYSSE, CYRILLE D'ALEXANDRIE, MUR EST: SIMÉON STYLITE (?); DANS LA NICHE DE FENÊTRE: JEAN DAMASCÈNE ET L'ÉVÊQUE NON IDENTIFIÉ, PILASTRE SUD: DEUX ÉVÊQUES NON IDENTIFIÉS; EN BAS, L'ABSIDE: TARASIOS, JACOB »LE FRÈRE DU SEIGNEUR«, PROCLUS, PHOCAS; MUR DE L'EST: EUPLOS, DANS LA NICHE DE FENÊTRE: LES ÉVÊQUES NON IDENTIFIÉS, PILASTRE SUD: L'ANGE-DIACRE

ALTAR: SOUTHEAST SIDE, ABOVE, SOUTH PILASTER: MELCHIZEDEK, MOSES; IN THE MIDDLE, APSE: UNIDENTIFIED CHURCH FATHER FROM THE PROCESSION OF BISHOPS, ATHANASIUS OF ALEXANDRIA, GREGORY OF NYSSA, CYRIL OF ALEXANDRIA; EAST WALL: SIMEON THE STYLITE, IN THE WINDOW ALCOVE: JOHN OF DAMASCUS AND UNIDENTIFIED BISHOP; SOUTH PILASTER: TWO UNIDENTIFIED BISHOPS; SOUTH PILASTER: TWO UNIDENTIFIED BISHOPS; DOWN, APSE: THARASIUS, JAMES ,,BROTHER OF LORD'', PROCLUS, PHOCA; EAST WALL: EUPLES; IN THE WINDOW ALCOVE: UNIDENTIFIED BISHOPS; SOUTH PILASTER: ANGEL-DEACON

ЕПИСКОПИ. ОЛТАР
ÉVÊQUES. BÊMA
BISHOPS. ALTAR

гу. Они су постојали за време новог живописања олтара почетком четрнаестог века, будући да је слој фресака из тог доба прилагођен сад зазиданим отворима којима су те две просторије биле повезане с храмом. Отуда и једна појава — потпуно одсуство једне теме без које је немогуће замислити олтар, *Причешће апостола* — која би имала све карактеристике аномалије кад се не би дало замислити да је била насликана на своду у травеју испред апсиде, као у млађим пећким Апостолима, или у проскомидији, као у Водочи, с два слоја фресака, из једанаестог или тринаестог века. Обе аналогије само су доказ више о неустаљености програма литургичких тема почетком тринаестог века — којој је први Савин зограф у Жичи подлегао. Може се претпоставити с доста разлога да је Сава, наиме, по повратку из Никеје, затекао Жичу без протезиса, и да је тражио да се они накнадно саграде, о чему постоје и археолошки подаци. Не изненађује

ЕПИСКОПИ. ОЛТАР
LES ÉVÊQUES. BEMA
BISHOPS. ALTAR

чињеница што је то урађено, него што је монументалности других тема у великој апсиди жртвована еухаристичка тиме што је помакнута горе или устрану, на мање видљивом, али функционално ипак за службу везаном простору.

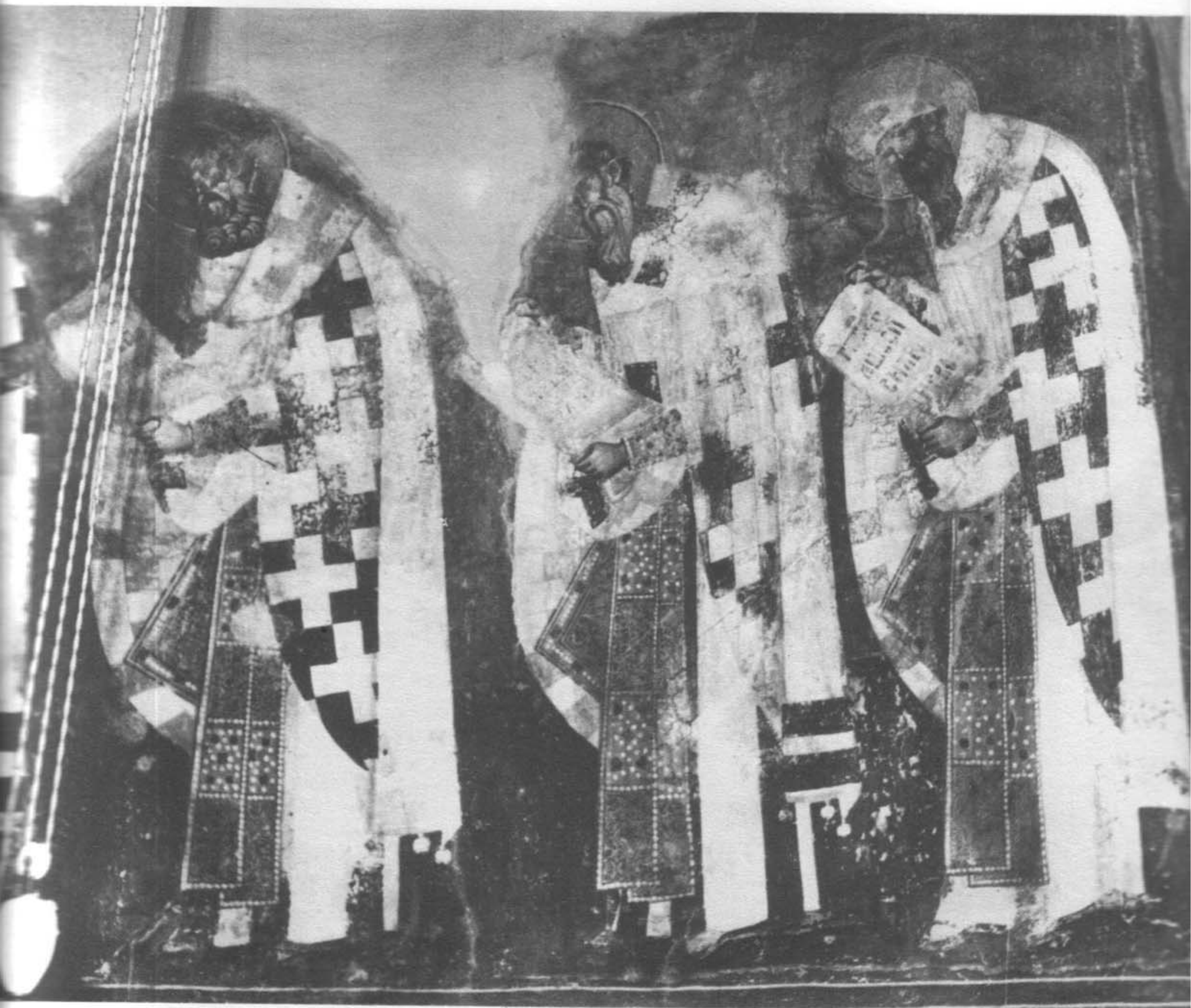
Највећи домет монументалности достигла је *Поворка црквених отаца* на полукругу велике апсиде. Ова сад једина литургичка композиција у простору резервисаном за обављање најглавнијих обреда богослужења изазива колико дивљење монументалношћу фигура и целокупног концепта, толико и чуђење што је без Агнеца, жртвованог Христа-детета на патени или бар саме патене, иако се цела та поворка окренула баш ка месту где би га требало очекивати, чак да је и испод прозора, који му је вероватно одузео уобичајено место. У овој композицији, таквој каква је, напуштен је ипак свечани репрезентативни карактер ликова архијереја en face, чије се присуство у њој раније сматра-

ло искључиво симболичним, па је донекле прихваћена реалистичка концепција која имитира сам литургијски ритуал, иако без централног сижеа око кога се изводи.

По четири главна литургичара лево и десно од прозора, у благо погнутом ставу, са својим сентенцијама на развијеним пергаментима, у свечаној богослужбеној одежди, дата су у мирном и достојанственом правилном ритму, без волумена, како је и другде у старијем монументалном сликарству. Од оваквог третмана у површини одудара обрада глава које су сенчењем добиле пластицитет, типичан за фрескосликарство прве четвртине четрнаестог века. Мада се по аналогији с другим поворкама црквених отаца могу идентификовати они који су оштећени у горњим партијама где су биле и њихове сигнатуре, извесно је само да други од прозора надесно представља Атанасија Александријског, док се за остала два иза њега може претпоставити да су Григорије Ниски и Кирил Александријски. Горњи део апсиде, њену полукалоту, одвојену каменим венцем од *Поворке архијереја,* испуњавала је без сумње слика *Богородице Оранте* с анђелима, али од ње више нема ни најмањег трага, те је тако сад сва монументалност фресака олтарског простора сведена само на литију архијереја.

Све остале фигуре у олтарском простору, у свим сачуваним зонама, смањеног су формата. То су чак и фигуре осталих осам црквених отаца који у продужетку главних, на северном и јужном зиду, припадају истом хагиографском реду преосвештених, мада због фронталности, изолованог смештаја у редуцираном простору, и сами умањени, прекидају започети ритам. Међу њима се по натписима могу идентификовати само Јован Дамаскин, лево од јужног прозора, и Тимотеј, други од иконостаса на северозападном призитку. И остале фреске су груписане симетрично: испод осам великих архијереја — још осам мањих у бистама урамљених златним оквирима икона које имају такође златна позађа. Осим првог слева сви остали на-

АНЂЕО-ЂАКОН. ОЛТАР
ANGE-DIACRE. BEMA
ANGEL-DEACON. ALTAR



ЕПИСКОПИ. ОЛТАР, ЈУЖНИ ЗИД.
ÉVÊQUES. BÊMA, MUR SUD.
BISHOPS. ALTAR, SOUTH WALL

десно имају сигнатуре: Митрофан, Методије, Никифор, Тарасије, Јаков „брат божји", Прокле и Фока. Полукруг у којему су црквени оци затварају на узаним пиластрима источног зида по један свети столпник горе и по један ђакон доле. И они прекидају ритам попрсја архијереја у иконама, опет смањених димензија, по три око северних и јужних врата.

Ако овом импозантном броју од 34 највиша хришћанска црквена достојанственика додамо по једног анђела-ђакона до-

ле и по два старозаветна првосвештеника горе, у трећем реду на призиданим пиластрима до иконостаса — показаће се да су на равним површинама олтара сликани само највиши црквени службеници у разбијеним иако симетричним редовима, лишени било какве акције. То постројавање епископа у главној архиепископској цркви као у галерији понавља, без сумње, распоред и садржину првобитног олтарског декора који је могао сугерисати само први српски архиепископ. Потврђују то и писани извори. По Доментијану, вративши се у Жичу као поглавар аутокефалне цркве, Сава „изабра ту од својих ученика богоразумне и богобојажљиве и часне мужеве који могу управљати људе по божанском закону и по предању светих апостола, и чувати указања светих богоносних отаца. И осветивши их сатвори их епископима[14a] . . ." Био је то онај моменат који други Савин биограф, Теодосије, још прецизније — методом историчара — наводи, остављајући нам о томе изузетно важан податак: „Црква велика, али још не беше исписана, и њу, дакле, освети и украси светом трпезом и светим моћима светих. И у њој . . . од ученика својих које знађаше као достојне и подобне, освећиваше за епископе . . ."[15]

Изузетна олтарска декорација Жиче имала је, дакле, дидактичку намену — да епископима, које је Сава ту посвећивао и постављао, послужи у очигледној настави како треба да повереним верским стадом управљају по божанским законима и апостолском предању и како треба да чувају „указања светих богоносних отаца". Имајући то на уму, не изненађује Савино „одступање" од рутинских прописа сликарских ерминија. Напротив, његова самосталност и стваралачка иницијативност у креирању оригиналне српске иконографије налазе у Жичи изванредну потврду. Да је све то његова замисао, говори и толика неприкосновеност првог програма којој је познији иконограф, онај што је век касније у Жичи све што се сматрало Савиним завештајем претходно тачно записао и својим рукописом верно пренео на зидове храма.

ЂАКОН. ОЛТАР
UN DIACRE. BÊMA
DEACON. ALTAR

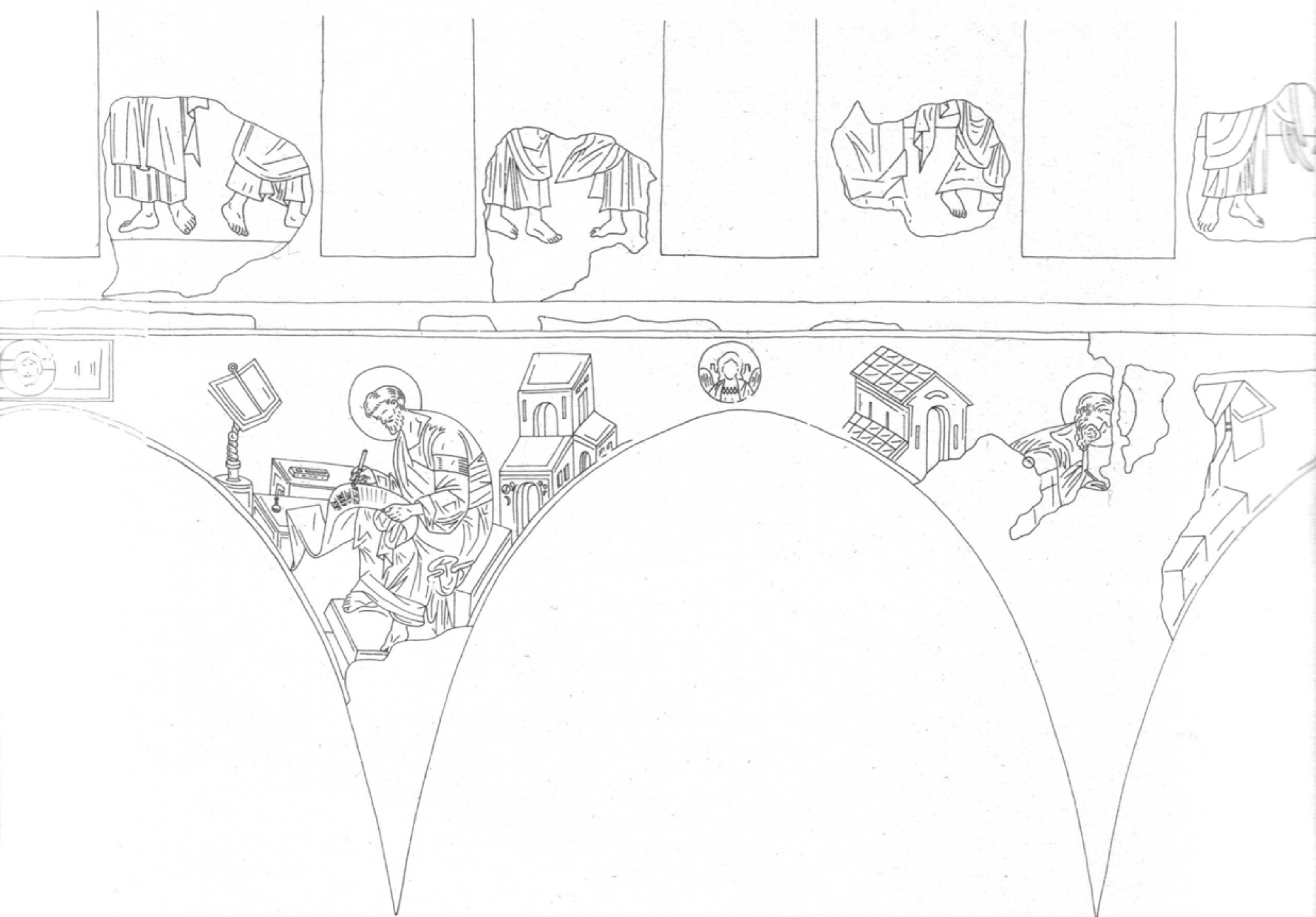
ЕПИСКОПИ. ОЛТАР, ЈУЖНИ ЗИД.
ÉVÊQUES. BÊMA, MUR SUD.
BISHOPS. ALTAR, SOUTH WALL

КУПОЛА, ГОРЕ, ТАМБУР: ВАЗНЕСЕЊЕ ХРИСТОВО (ФРАГМЕНТИ ПРОРОКА И АНЂЕЛА). ДОЛЕ, ЈУГОИСТОЧНИ ПАНДАНТИФ: ЈЕВАНЂЕЛИСТ ЈОВАН; ЈУГОЗАПАДНИ ПАНДАНТИФ: ЈЕВАНЂЕЛИСТ ЛУКА

COUPOLE. EN HAUT: L'ASCENSION (LES FRAGMENTS DES PROPHÈTES ET DES ANGES). EN BAS, LE PENDENTIF DU SUD-EST: L'ÉVANGELISTE JEAN; LE PENDENTIF DU SUD-OUEST: L'ÉVANGELISTE LUC

CUPOLA, ABOVE: ASCENSION (FRAGMENTS OF PROPHETS AND ANGELS); DOWN, SOUTHEAST PENDENTIVE: EVANGELIST JOHN; SOUTHWEST PENDENTIVE: EVANGELIST LUKE

Чим се нађе у наосу, централном делу храма, посматрача збуни живопис раскидан на фрагменте, ту и тамо случајно очуван. Због разбијеног звонког ефекта и шаренила јарких боја на спасеним претежно декоративним фрагментима и услед разбијености на делиће случајних облика, пре му падну у очи детаљи с малом главом на луку или чудан калеидоскоп боја на најразличитијим драперијама обезглављених фигура неголи композиције у пољима испред лукова. Њих заиста није тешко ишчитати. Ако се претпостави да овде није очувана ни петина живописа, може се тек замислити у каквој се источњачкој фе-



КУПОЛА, ГОРЕ, ТАМБУР: ВАЗНЕСЕЊЕ (ФРАГМЕНТИ ПРОРОКА И АНЂЕЛА). ДОЛЕ: СЕВЕРОЗАПАДНИ ПАНДАНТИФ: ЈЕВАНЂЕЛИСТ МАРКО; СЕВЕРОИСТОЧНИ ПАНДАНТИФ: ЈЕВАНЂЕЛИСТ МАТЕЈ

COUPOLE, EN HAUT, LE TAMBOUR: L'ASCENSION (LES FRAGMENTS DES PROPHÈTES ET DES ANGES); EN BAS: PENDENTIF NORD-OUEST: L'ÉVANGELISTE MARC, PENDENTIF NORD-EST: L'ÉVANGÉLISTE MATTHIEU

CUPOLA, ABOVE: ASCENSION (FRAGMENTS OF PROPHETS AND ANGELS); DOWN: NORTHWEST PENDENTIVE: EVANGELIST MARK; NORTHEAST PENDENTIVE: EVANGELIST MATTHEW

јерији боја тадашњи верник морао осећати кад је први пут после исликавања у четрнаестом веку видео Жичу.

Још се пре једанаест деценија, до рестаурације из 1855. године, у централном кубету између прозора тамбура видела, истина без *Пантократора* у калоти, целина збора одабраних пророка, њих осам, с анђелима. У тим високим сферама цркве они су у сагласности с познатим стихом: „Пророци су те наговестили". Сад су од свега остале само босе ноге и доњи крајеви хаљина, што је вредно бар да се зна како је по смањеном броју старозаветних проповедника велика биста Сведржи-

ТАЈНА ВЕЧЕРА, ДЕТАЉ. НАОС, ЗАПАДНИ ТИМПАН.
CÈNE, DÉTAIL. NEF, TYMPAN OUEST
THE LAST SUPPER, NAVE, WEST TYMPAN. DETAIL

теља у врху куполе сликана највероватније по новом иконографском обрасцу, с Христом-свештеником у наративном циклусу *Небеске литургије*, као у Нагоричину, Краљевој цркви у Студеници и у Грачаници. Боље су очувана четири јеванђелиста у пандантифима и по две бисте анђела у медаљонима, а „нерукотворено" лице Христа, његов „веран" лик, на *Керамиону* и *Убрусу*, све опет сагласно древној традицији по којој земаљска црква почива на учењу четири јеванђеља, а чврстина зграде на апотропаичкој симболици слике на опеци.

Јеванђелисти седе у својим скрипторијама чији се архитектонски облици виде иза њихових леђа, пишу по дугим пергаментима, какако је то и било у време њихове делатости. Они су без симбола, малих крилатих анђела,

„божје мудрости", којих има у Перивлепти, односно без Прохора код Јована, као у Милутиновој цркви св. Никите код Скопља. Саме фигуре писаца главних црквених књига, без примеса из апокрифних литерарних описа, сликар приказује у пречишћеној редакцији, какве су зацело и биле у првобитном живопису, осим можда Јована, који је наглашено подигао главу ка небу одакле очекује надахнуће, мада се исти сиже налази већ у Перивлепти. У паровима окренути „нерукотворним образима", Марко и Лука према *Керамиону*, а Јован и Матеј према *Убрусу* — подсећају на старе узоре, у Ђурђевим Стубовима, на пример, али истовремено осетно узбуђени надахнућем ипак одају нове тенденције тек започетог ученог академизма. Не распознајући добро фигурице анђела између јеванђелиста, проф. Петковић је претпостављао да се ради, не без повода, о руци божјој (manus Dei), што би заиста и одговарало садржајнијој а ипак сажетијој ранохришћанској концепцији „стубова јеванђеоског учења", како називају ове прве хришћанске писце.

Требало је, како је пре речено, очекивати да се у поткуполном простору, као скоро у свим рашким црквама с централним планом, нађу насликани Дванаест главних празника, али од њих се виде само три — *Благовести* са *Старим даном* на источном, а *Тајна вечера* на западном луку, док су *Духови* на тимпану око јужног прозора. На супротним зидним површинама, око северног прозора, исти простор искоришћен је за три композиције: *Благовести Захарији,* горе, *Томино неверство,* доле надесно, док је трећа, коју је Петковић некад верификовао као сцену Noli me tangere — потпуно уништена. Од осталих празника, који су заузимали места на преосталом сад већ опустелом простору брода, само је на јужном зиду, изнад светих ратника код улаза у капелу, по ногама магарице могућно препознати композицију *Цвети — Христов улазак у Јерусалим.*

Иако распоређивање циклуса по зидовима храма није јединствено спроведено ни у свим црквама рашког архитектонског типа, ипак је располагање с великим зидним површинама на нерашчлањеним зидним платнима омогућавало њихово груписање по библијском редоследу. У појасу ближе земљи слика се земаљски живот Христа, у једном реду више период његовог страдања, циклус *Страсти,* а у највишој зони сцене које говоре о трансцендентални животу, евоцираном са мистеријом потпуног очишћења од грехова. За монументални циклус, у којему су уобичајени само главни црквени празници, простор широких, светлих површина као у Жи-

ЈЕВАНЂЕЛИСТ ЈОВАН. ЈУГОИСТОЧНИ ПАНДАНТИФ
L'ÉVANGELISTE JEAN. PENDENTIF SUD-EST
EVANGELIST JOHN. SOUTH-EAST PENDENTIVE

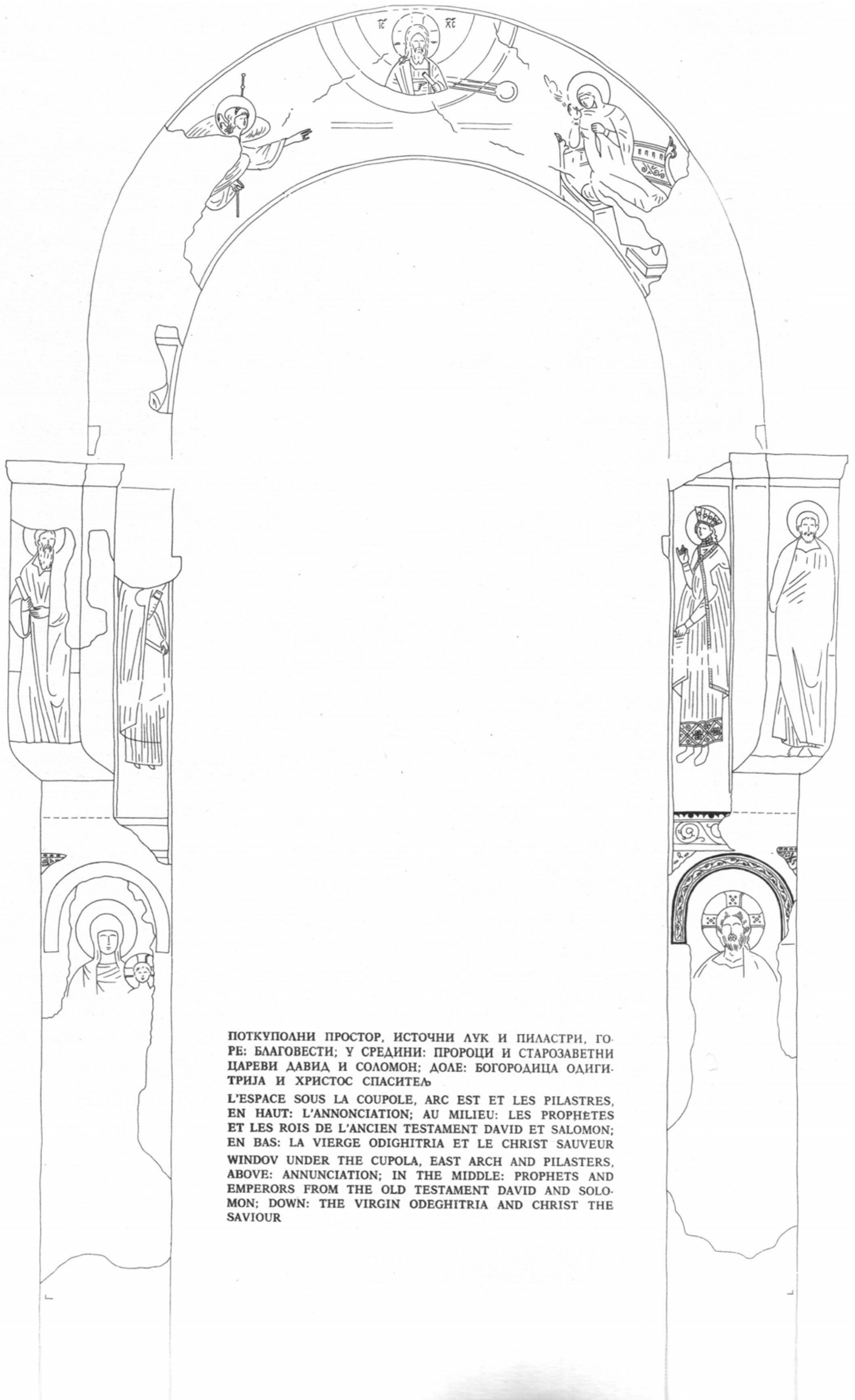
БЛАГОВЕСТИ ЗАХАРИЈИ, ДЕТАЉ: АНЂЕО. НАОС, СЕВЕРНИ ТИМПАН.
L'ANNONCIATION DE ZACHARIA, DÉTAIL: ANGE, NEF, TYMPAN NORD.
ANNUNCIATION TO ZACHARY, DETAIL: ANGEL. NAVE, NORTH TYMPAN

БОГОРОДИЦА ОДИГИТРИЈА, ОЛТАРСКИ ПИЛАСТЕР
LA VIERGE ODIGHITRIA. PILASTRE D'AUTEL
THE VIRGIN ODEGHITRIA. PILASTER OF THE ALTAR

ХРИСТОС СПАСИТЕЉ, ОЛТАРСКИ ПИЛАСТЕР
JÉSUS CHRIST. PILASTRE D'AUTEL
JESUS CHRIST. PILASTER OF THE ALTAR

чи био је идеалан да је она не само у тринаестом веку већ и један век касније у таквом иконографском конспекту замишљана. Али подражавајући стару схему, а суочен с новим тенденцијама сликарства, њен главни мајстор нашао се у веома нелагодној ситуацији. Налазећи се пред лако прегледном и једноставном унутрашњошћу, он је ипак морао удовољити вољи наручиоца да сачува што више од старог сликарства, о чему сведоче и тако неважни сижеи као што су арханђели у тимпанима изнад врата обе капеле, и да сав остали репертоар подреди првобитном, Савином, програму. Да су баш црквени и дворски кругови инсистирали на што вернијој рестаурацији, показује најречитије за њихово време већ иживљена, архаичка иконографија. Спутан таквим захтевима, творац новог програма фресака чинио је једино што му је преостало — тражио је компромис свуда где је било могућно, па отуда све слабости и промашаји његова концепта.

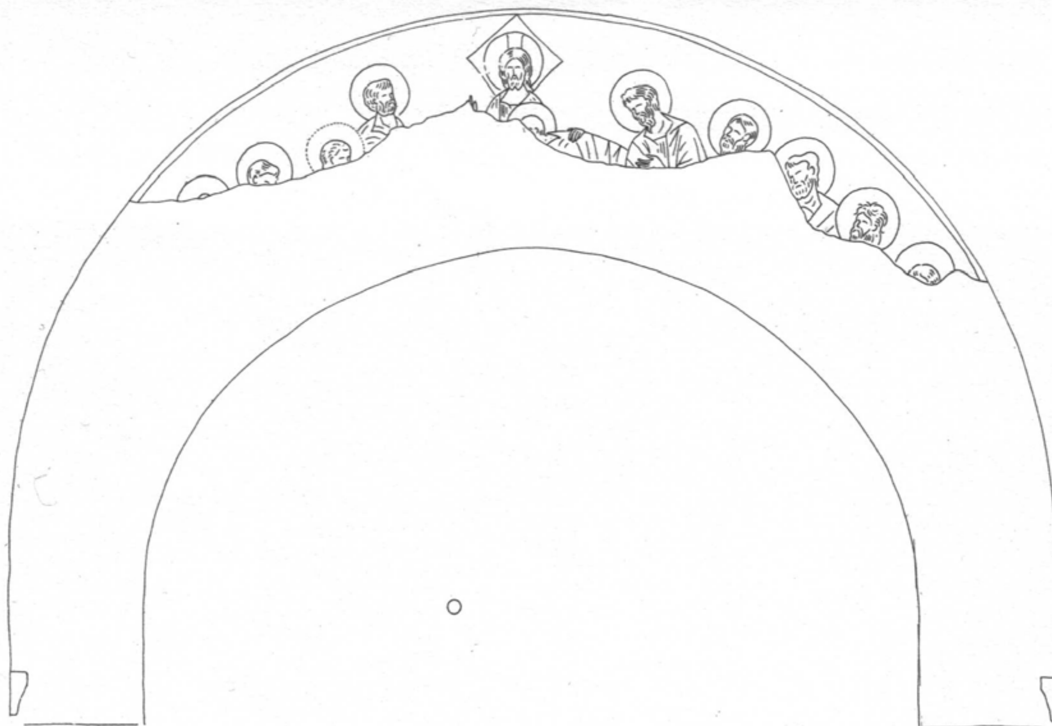
Затичући од старе иконографске схеме циклус *Страсти* у крацима крста, зографи нове Жичине декорације морали су све одатле почети. Такво робовање старом програму морало је одгурнути све нове идеје било каквог другог програма.

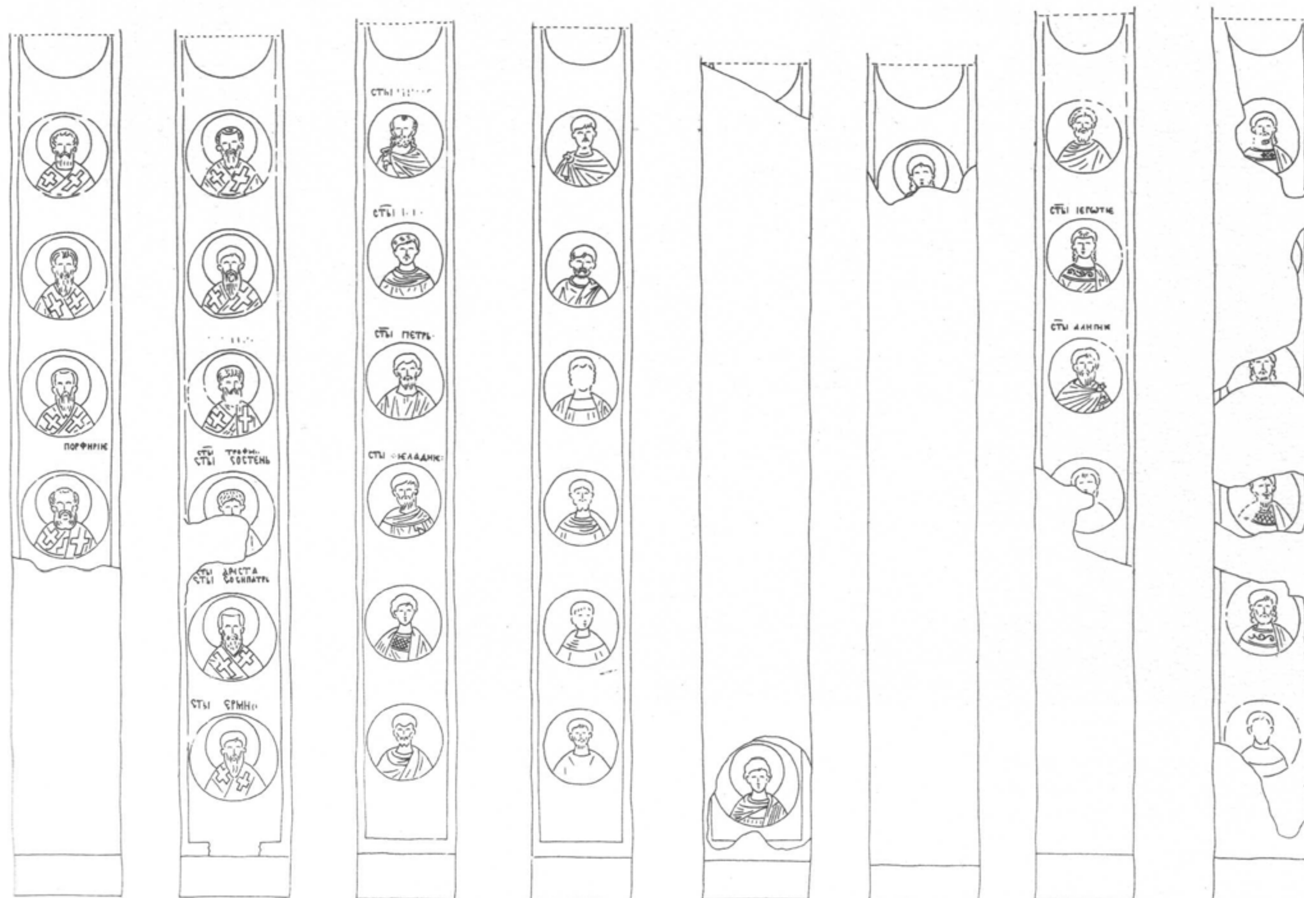


ПОТКУПОЛНИ ПРОСТОР, ИСТОЧНИ ЛУК И ПИЛАСТРИ, ГОРЕ: БЛАГОВЕСТИ; У СРЕДИНИ: ПРОРОЦИ И СТАРОЗАВЕТНИ ЦАРЕВИ ДАВИД И СОЛОМОН; ДОЛЕ: БОГОРОДИЦА ОДИГИТРИЈА И ХРИСТОС СПАСИТЕЉ

L'ESPACE SOUS LA COUPOLE, ARC EST ET LES PILASTRES, EN HAUT: L'ANNONCIATION; AU MILIEU: LES PROPHETES ET LES ROIS DE L'ANCIEN TESTAMENT DAVID ET SALOMON; EN BAS: LA VIERGE ODIGHITRIA ET LE CHRIST SAUVEUR

WINDOV UNDER THE CUPOLA, EAST ARCH AND PILASTERS, ABOVE: ANNUNCIATION; IN THE MIDDLE: PROPHETS AND EMPERORS FROM THE OLD TESTAMENT DAVID AND SOLOMON; DOWN: THE VIRGIN ODEGHITRIA AND CHRIST THE SAVIOUR





ПОТКУПОЛНИ ПРОСТОР, ЗАПАДНИ ЛУК, ГОРЕ: ТАЈНА ВЕЧЕРА; ДОЛЕ, НА ПОТРБУШНИМ ЛУЦИМА: СВЕТИТЕЉИ У МЕДАЉОНИМА

L'ESPACE SOUS LA COUPOLE, L'ARC DE L'OUEST EN HAUT: LA CÈNE; EN BAS, SUR LES ARCS: LES SAINTS DANS LES MÉDAILLONS

SPACE UNDER THE CUPOLA, WEST ARCH, ABOVE: THE LAST SUPPER; DOWN, ON ARCHES: SAINTS IN MEDAILLONS.

ДУХОВИ. НАОС, ЈУЖНИ ТИМПАН.
PENTECÔTE. NEF, TYMPAN SUD.
PENTECOST, NAVE, SOUTH TYMPAN

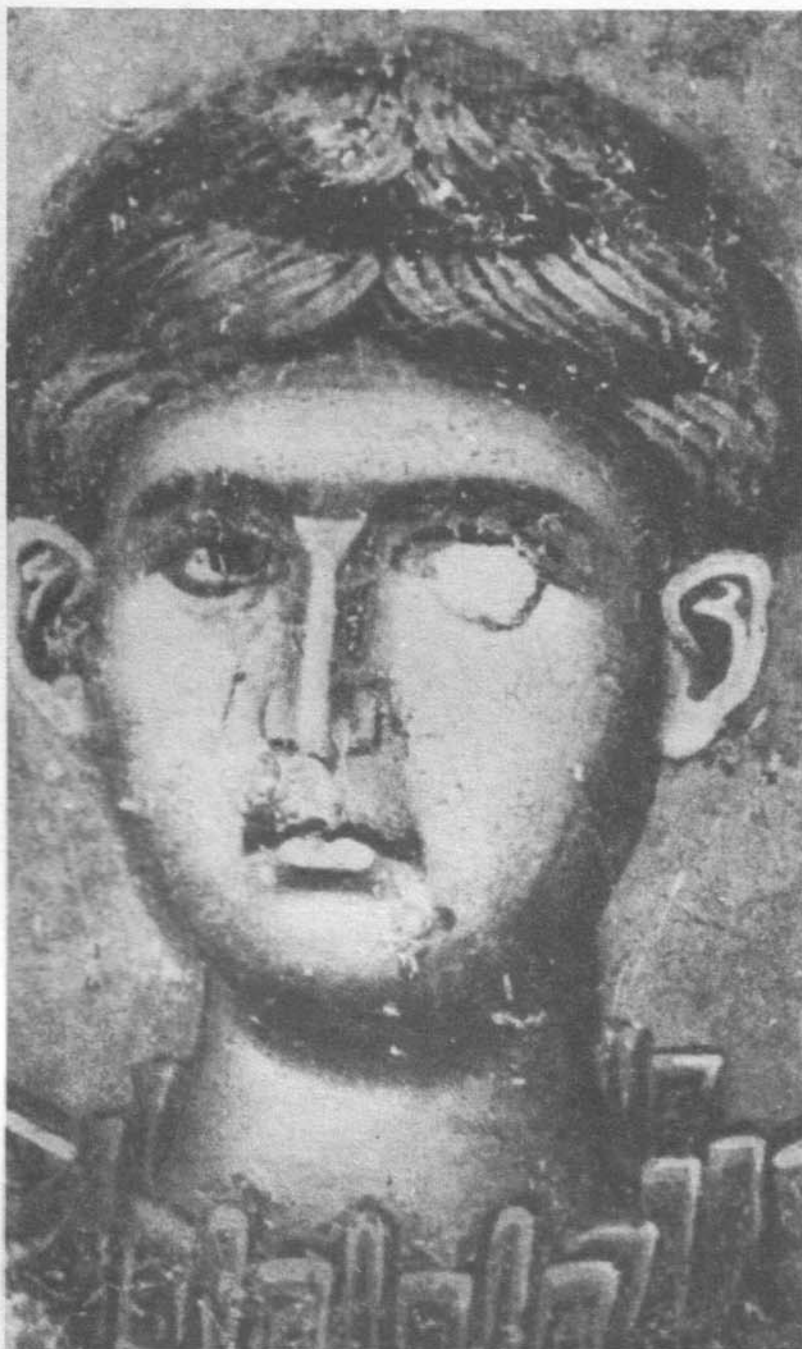
У поремећеном ритму излагања нашла се на неуобичајеном месту сцена *Благовести*. Сликана увек на пиластрима или на самим крацима тријумфалног лука, она је свој простор уступила двема стојећим фигурама, цару Соломону и цару Давиду. Испод њих, сад сасвим заклоњене високим иконостасом, доминирале су источним изгледом унутрашњости две најмонументалније стојеће фигуре — Христа Спаситеља и Богородице Одигитрије. Читав тај велики оквир светилишта чинио је јединствену тематску целину — оваплоћење најбољих идеала старозаветног света у Месији, којега су прорекли пророци, његови

ДУХОВИ, ДЕТАЉ: ПЕРСОНИФИКАЦИЈА НАРОДА
PENTECÔTE, DÉTAIL: LES NATIONS.
PENTECOST, DETAIL: NATIONS

преци на престолу. Иако с мало фигура и још мање сценских решења, у тој оквирној слици садржана је сажета историја човечанства: испуњено је пророчанство о доласку на свет његова спаситеља и о његовој владавини која ће трајати бесконачно. Необични сиже са Старим даном у *Благовестима* то очигледно потврђује; он је, као у ђаконикону Мораче из 1252. године, ту насликан на основу тумачења библиста о „Сину божјем" у таквом виду у вези с конкорданцијама јеванђелисте Матеја (VIII,18, 20, 22) с Даниловом визијом Логоса (VII, 9, 13—14), инкарнираног Христа пре физичког рођења, којему „бјеше . . .

говештено како Исус није зачет ex coitus, највероватније није била насликана ниједна сцена са Јосифом и Маријом, које се иначе често налазе у новим циклусима, што не изненађује будући да се овде понавља стари призор. Такав Старац дана у *Благовестима* веома се ретко сусреће. Најближи нашем је онај у цркви св. Врача Теодора Лимниота у Костуру, из X—XI века.[17]

Композиција на супротном, западном, луку *Тајна вечера*, много боље се уклопила у прстенасти простор. Располажући таквим местом, сликар се без сумње подсетио учесника старохришћанских сцена последње Христове вечере с ученицима, редовно сликаних око потковичастог стола, што се радо понављало у сликарству дванаестог и тринаестог века. Традиција је веома стара и води до пасхалних гозби првих хришћана у сликарству катакомби. Да ли је на том месту заменила стару, може се само наслућивати, али по неким њеним истакнутим елементима сме се рећи да припада новим стремљењима. Врхунац драматичности — реаговање на Христове речи о издаји коју му припрема један од њих — постигнут је наглим сагибањем у учитељев скут најмлађег преплашеног ученика, апостола Јована. Запажа се то и по зачуђеном погледу старих апостола и журбом Јуде да први узме еухаристички хлеб, и по томе што сва лица осим њега имају златне ореоле, а Христос поред округле с крстом још и квадратну на пурпурној основи, како би се што јаче потенцирала његова слава, док је Јудин насликан у помраченом тону, као што је тог тренутка постала и његова личност. Тако у полукругу за столом седе апостоли у Перивлепти, и они сви с нимбовима, осим Јуде, који је пребачен на десну страну. Сличније је у Старом Нагоричину, али ту ни један од апостола нема ореоле.

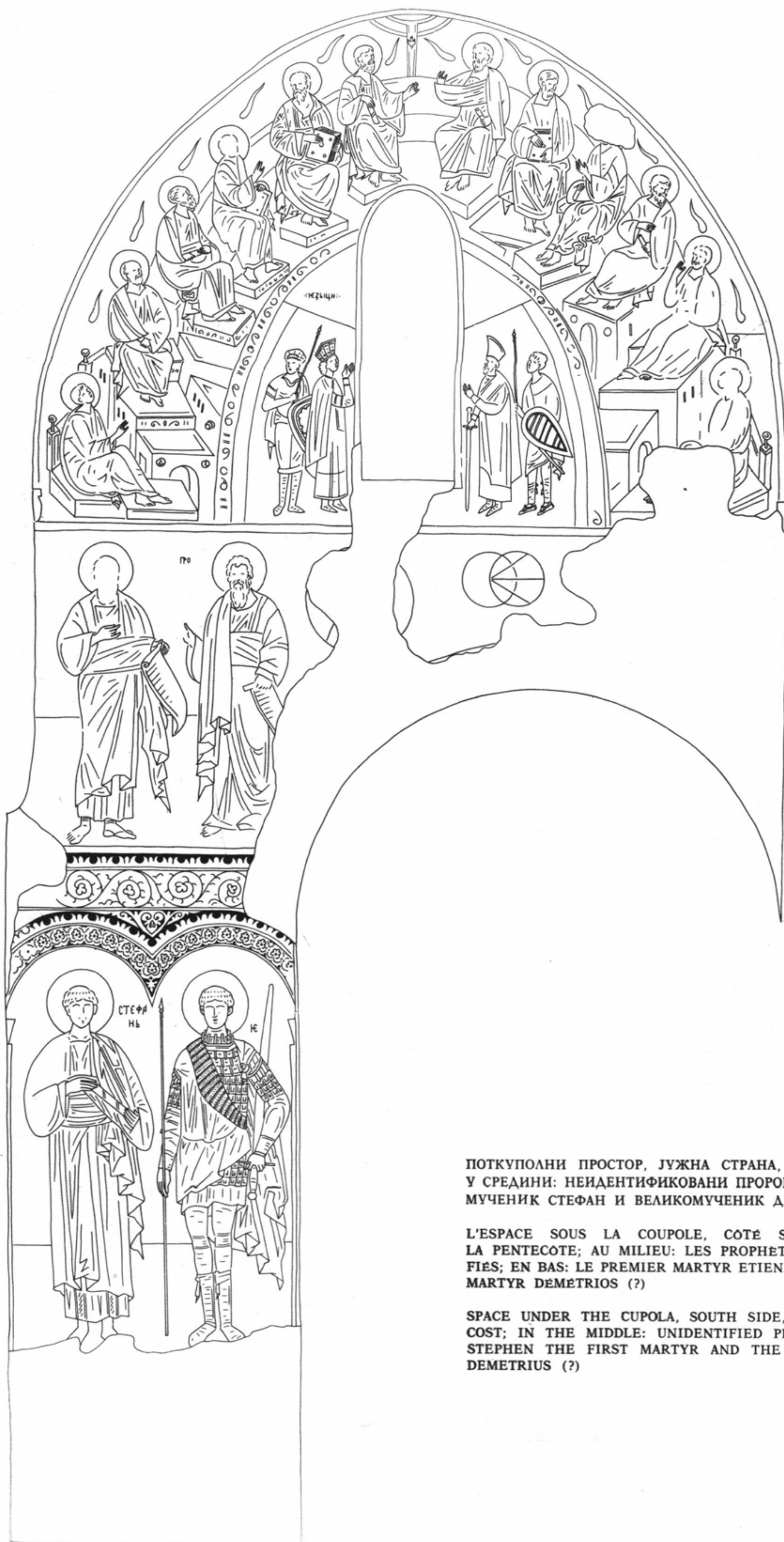


СВ. ДИМИТРИЈЕ (?)
ST. DEMETRIUS (?)
ST. DEMETRIOS (?)

коса на глави као чиста вуна."[16] И заиста, Данило, један од четири пророка који су насликани са обе стране ове оквирне композиције, налази се на северном зиду тик до Богородице Одигитрије. Због тога што је овим на-

Такође је потпуно прилагођен простору *Силазак светог Духа на апостоле*. Савијена у полукруг око јужног прозора, композиција је максимално задржала све особине монументалног призора, па је сва вероватноћа да је углавном прекопирана са старог узорка. Старој монументалности одузето је, међутим, просторно одстојење централног мотива —

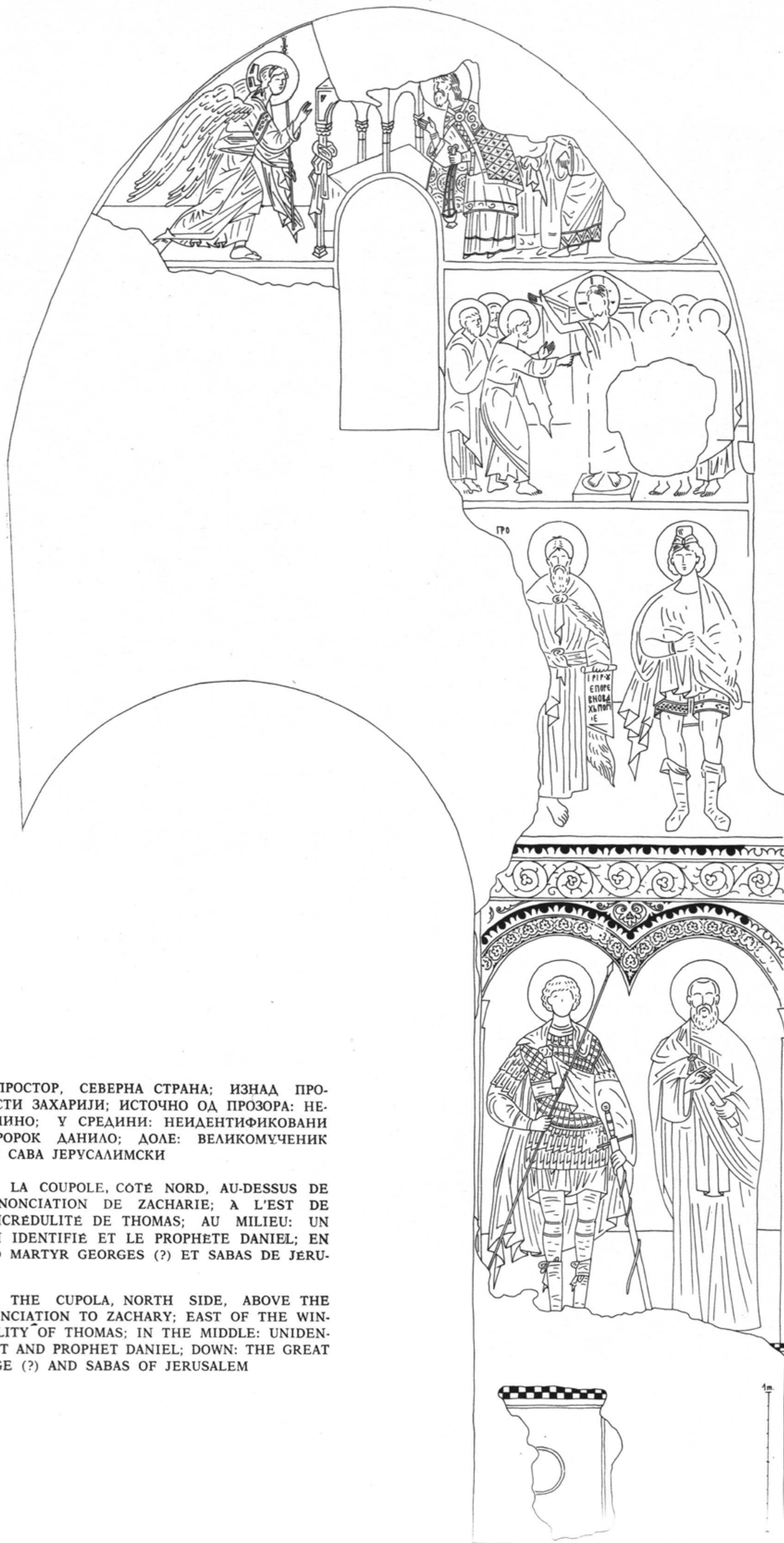
СВ. СТЕФАН И СВ. ДИМИТРИЈЕ (?) НАОС, ЈУЖНИ ЗИД
ST. ETIENNE ET ST. DÉMETRIOS (?). NEF, MUR SUD
ST. STEPHEN AND ST. DEMETRIOS (?). NAVE, SOUTH WALL



ПОТКУПОЛНИ ПРОСТОР, ЈУЖНА СТРАНА, ГОРЕ: ДУХОВИ; У СРЕДИНИ: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ ПРОРОЦИ; ДОЛЕ: ПРВОМУЧЕНИК СТЕФАН И ВЕЛИКОМУЧЕНИК ДИМИТРИЈЕ (?)

L'ESPACE SOUS LA COUPOLE, CÔTÉ SUD, EN HAUT: LA PENTECOTE; AU MILIEU: LES PROPHETES NON IDENTIFIÉS; EN BAS: LE PREMIER MARTYR ETIENNE ET LE GRAND MARTYR DÉMÉTRIOS (?)

SPACE UNDER THE CUPOLA, SOUTH SIDE, ABOVE: PENTECOST; IN THE MIDDLE: UNIDENTIFIED PROPHETS; DOWN: STEPHEN THE FIRST MARTYR AND THE GREAT MARTYR DEMETRIUS (?)



ПОТКУПОЛНИ ПРОСТОР, СЕВЕРНА СТРАНА; ИЗНАД ПРОЗОРА: БЛАГОВЕСТИ ЗАХАРИЈИ; ИСТОЧНО ОД ПРОЗОРА: НЕВЕРОВАЊЕ ТОМИНО; У СРЕДИНИ: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ ПРОРОК И ПРОРОК ДАНИЛО; ДОЛЕ: ВЕЛИКОМУЧЕНИК ГЕОРГИЈЕ (?) И САВА ЈЕРУСАЛИМСКИ

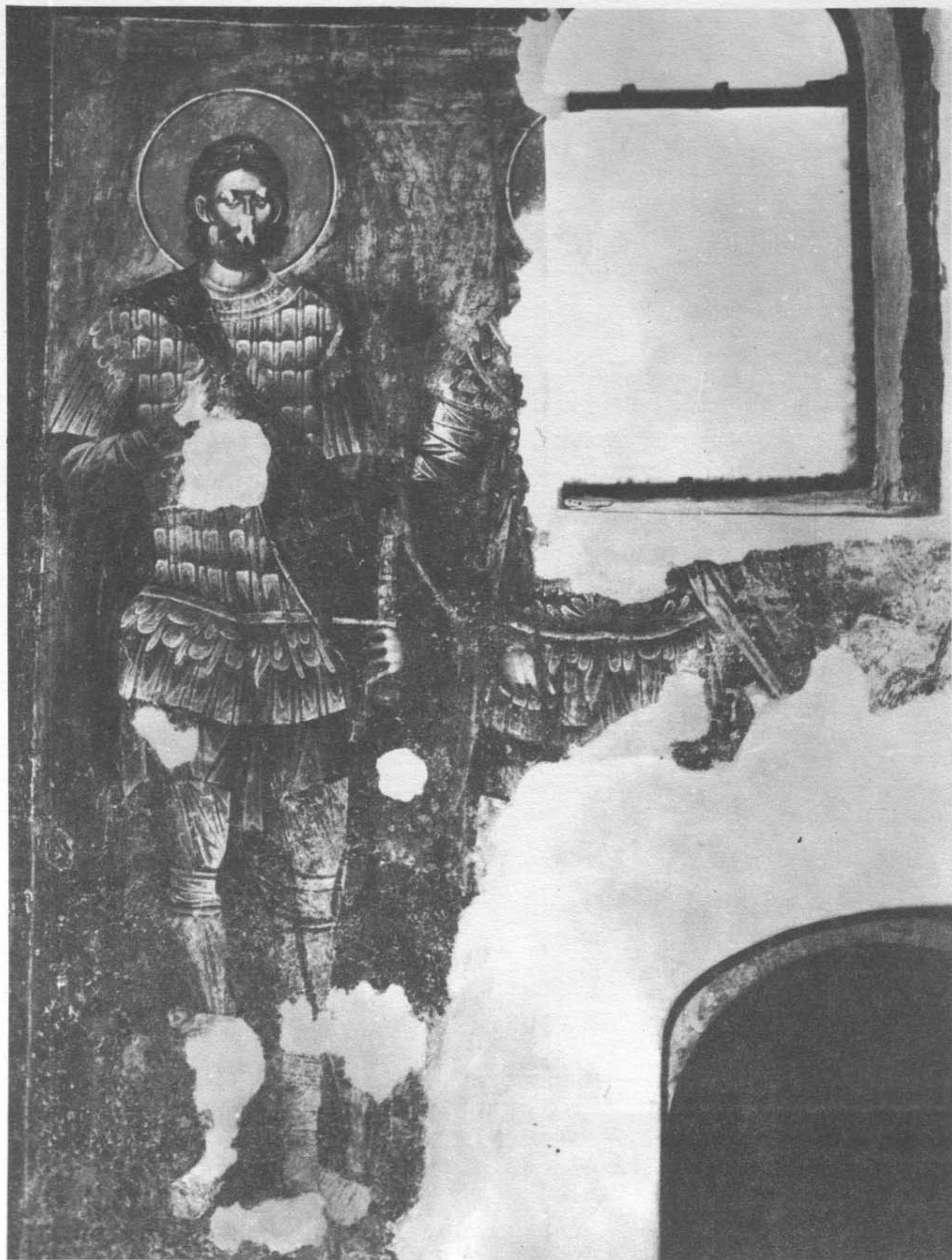
L'ESPACE SOUS LA COUPOLE, CÔTÉ NORD, AU-DESSUS DE FENÊTRE: L'ANNONCIATION DE ZACHARIE; À L'EST DE FENÊTRE: L'INCRÉDULITÉ DE THOMAS; AU MILIEU: UN PROPHÈTE NON IDENTIFIÉ ET LE PROPHÈTE DANIEL; EN BAS; LE GRAND MARTYR GEORGES (?) ET SABAS DE JÉRUSALEM

SPACE UNDER THE CUPOLA, NORTH SIDE, ABOVE THE WINDOW: ANNUNCIATION TO ZACHARY; EAST OF THE WINDOW: INCREDULITY OF THOMAS; IN THE MIDDLE: UNIDENTIFIED PROPHET AND PROPHET DANIEL; DOWN: THE GREAT MARTYR GEORGE (?) AND SABAS OF JERUSALEM

једва приметног светог Духа у виду голуба који се устремио из малог сегмента неба на сабор. Добро груписани, апостоли седе на ниским сѐдиштима с ногама на супеданима, задивљени појавом. Већина прати слетање црвених језика на свакога од њих. Горе су, окренути један према другом, врховни апостоли Петар и Павле, а доле најмлађи, вероватно Филип и Тома. Где је дозвољавала могућност, у доњем делу композиције супедануми су продужени наниже како би с досликаним додацима архитектуре оставили утисак о степенастом крову куће на Сиону. Умећући ову литерарну и апокрифну позајмицу, живописац је превасходно био побуђен новим распричаним начином сликања да помоћу убачених детаља што више каже. Није искључено да је на њега у том смислу деловала и српска књижевност која поводом путовања св. Саве у Јерусалим помиње „горницу",[18] собу *на спрату* једне куће на Сиону у којој су се апостоли тајно састали у очекивању да им се јави васкрсли Христос, који је заједно с њима доле, у приземљу, пре педесетак дана, јео своје последње пасхално јагње.

Два клинаста одсечка између унутрашњег полукруга лучне структуре композиције и прозора пружила су сликару прилику да покаже знање и да из ризнице учених симбола извуче један, чешће виђен у грчкој него у нашој уметности. То су две групе од по две фигуре, с капама, плаштем и хаљинама савременог дворјанина и стратега, наоружаног копљем и штитом, које тумачи натпис: изыци. Без сумње су то персонифицирани представници паганских народа и племена чије су језике апостоли одједном тако чудотворно научили у тајном сионском скровишту. Ма колико интересантан овај додатак основној композицији, он је потиснуо други, у иконографији ретко кад изостављани Космос, персонификацију полиглотске учености апостола, који се представљао редовно с круном на глави и једним убрусом на раширеним рукама, исликан језицима на којима су најпре проповедана јеванђеља. Мотив се ско-

АНЂЕО. НАОС, ЈУЖНИ ЗИД.
ANGE. NEF, MUR SUD.
ANGEL. NAVE, SOUTH WALL



СВ. ЈЕВСТАТИЈЕ. НАОС, ЈУЖНИ ЗИД
ST. EUSTACHE. NEF, MUR SUD
ST. EUSTACE. NAVE, SOUTH WALL

ро увек уклапа у простор сличан отвору прозора, па га је овде вероватно елиминисала његова велика празнина. Јавља се истовремено кад и мотив Старац дана у Благовестима на фрескама поменуте костурске цркве, затим на мозаику Св. Луке у Фокиди, из друге четвртине једанаестог века, на једном синајском иконостасу с примесама отонске уметности, из дванаестог века,[19] а у нас два пут у Пећи, у цркви св. Апостола, на сликарству тринаестог века, и у Св. Димитрију из половине четрнаестог века, што упућује на закључивање да је жички детаљ из старијег слоја првом пећком служио као пример. Иста иконографска схема налази се и у сопоћанским Духовима.

Док су главне сионске теме — *Тајна вечера* и *Духови* — нашле место баш у простору предодређеном симболичким тумачењем распореда јеванђеоских догађаја, дотле је композиција са Захаријом у северном тимпану, и иначе хронолошки несагласна са осталима, убачена ту из уобичајеним иконографским упутствима сасвим опречних разлога. Вест коју је анђео донео престарелом свештенику за време богослужења у јеврејском храму да ће с такође остарелом женом Јелисаветом зачети дете (Лука I, 11—12) дублира сличан догађај у Маријиним *Благовестима.* Само том паралелом може се објаснити што су обе композиције изједначене и уздигнуте на исту висину и највиши простор под кубетом. У Перивлепти су весник и Захарија стављени на свод ђаконикона и због функције просторије и с обзиром на то што се у њој налази део циклуса посвећеног Јовану Претечи. У наосу Жиче нема трагова по којима би се могла реконструисати још која сцена из Јовановог циклуса, па би свака аналогија с Перивлептом била излишна. Али једна сад већ уништена фреска, сачувана у фотодокументацији, велика фигура Јована Претече на западној страни пиластра до северне певни-

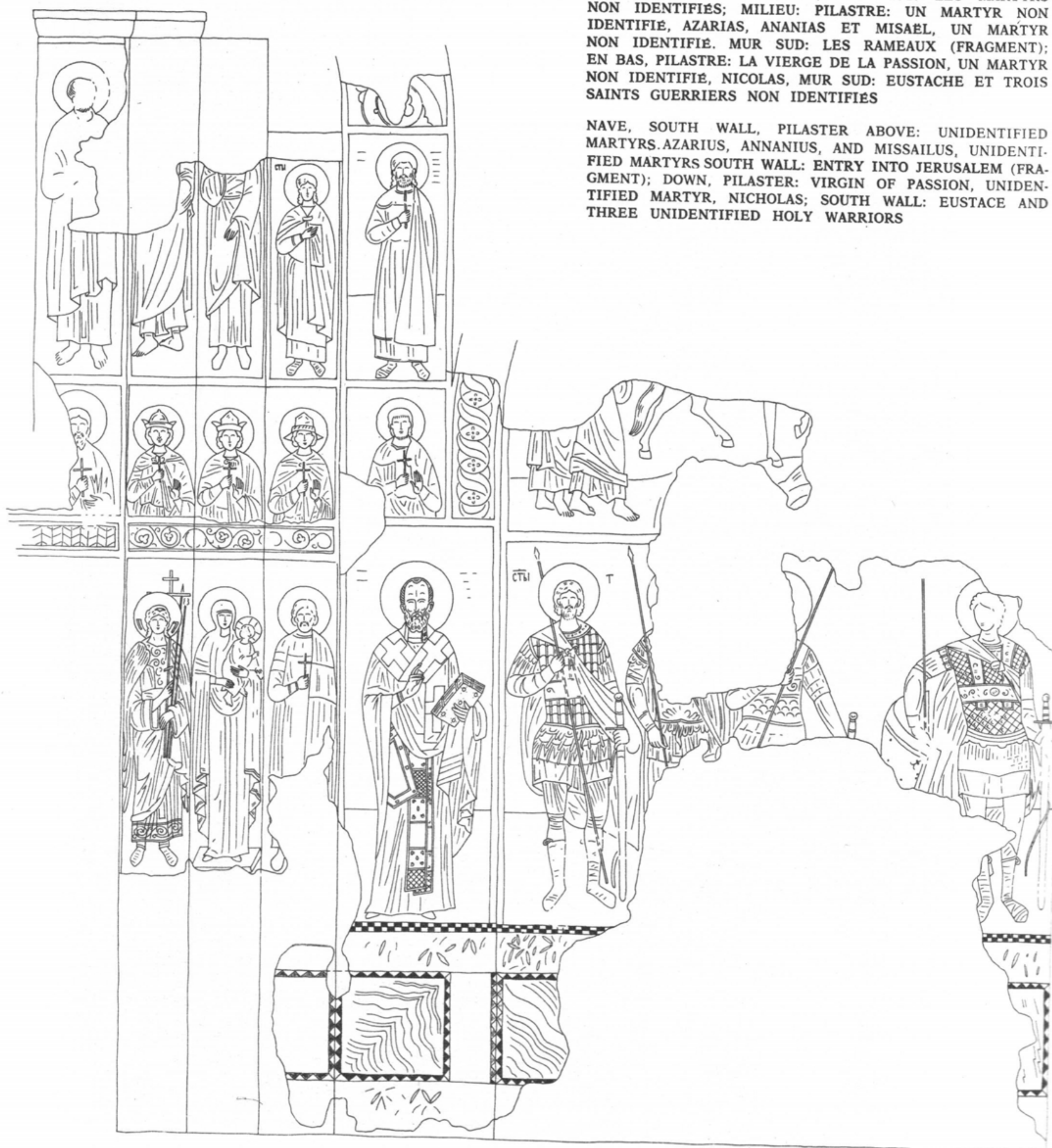
СВ. НИКОЛА. НАОС, ЈУЖНИ ЗИД.
SAINT NICOLAS. NEF, MUR SUD.
SAINT NICHOLAS. NAVE, SOUTH WALL

СВ. ЂОРЂЕ И СВ. САВА ЈЕРУСАЛИМСКИ, НАОС, СЕВЕРНИ ЗИД
ST. GEORGES ET ST. SABAS DE JÉRUSALEM. NEF, MUR NORD
ST. GEORGE AND ST. SABAS OF JERUSALEM. NAVE, NORTH WALL

НАОС, ЈУЖНИ ЗИД, ПИЛАСТЕР, ГОРЕ: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ МУЧЕНИЦИ; СРЕДИНА: ПИЛАСТЕР: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ МУЧЕНИК, АЗАРИЈЕ, АНАНИЈЕ И МИСАИЛ, НЕИДЕНТИФИКОВАНИ МУЧЕНИК. ЈУЖНИ ЗИД: ЦВЕТИ (ФРАГМЕНТ); ДОЛЕ, ПИЛАСТЕР: БОГОРОДИЦА СТРАСНА, НЕИДЕНТИФИКОВАНИ МУЧЕНИК, НИКОЛА. ЈУЖНИ ЗИД: ЈЕВСТАТИЈЕ И ТРИ НЕИДЕНТИФИКОВАНА СВЕТА РАТНИКА

NAOS, MUR SUD, PILASTRE, EN HAUT: LES MARTYRS NON IDENTIFIÉS; MILIEU: PILASTRE: UN MARTYR NON IDENTIFIÉ, AZARIAS, ANANIAS ET MISAËL, UN MARTYR NON IDENTIFIÉ. MUR SUD: LES RAMEAUX (FRAGMENT); EN BAS, PILASTRE: LA VIERGE DE LA PASSION, UN MARTYR NON IDENTIFIÉ, NICOLAS, MUR SUD: EUSTACHE ET TROIS SAINTS GUERRIERS NON IDENTIFIÉS

NAVE, SOUTH WALL, PILASTER ABOVE: UNIDENTIFIED MARTYRS. AZARIUS, ANNANIUS, AND MISSAILUS, UNIDENTIFIED MARTYRS SOUTH WALL: ENTRY INTO JERUSALEM (FRAGMENT); DOWN, PILASTER: VIRGIN OF PASSION, UNIDENTIFIED MARTYR, NICHOLAS; SOUTH WALL: EUSTACE AND THREE UNIDENTIFIED HOLY WARRIORS



це, која је чинила пандан исто тако монументалној фигури св. Николе, на супротном аналогном месту, даје наду да се реши ова изузетна појава. Осим већ утврђене схеме старог живописа с две интерполиране групе — *Детињства* и *Страсти* — изгледа да је и репрезентативним ликовима, као у олтару, замисао положена у глобалну концепцију декорације архиепископске цркве добила значајан прилог. У њој се наметала погледу с отварањем врата најпре једна симетричност с великим фигурама Претече и Николе (2,35 м) на првим пиластрима старог наоса, затим још већим фигурама св. Димитрија и св. Георгија, првомученика Стефана и пустињака Саве Јерусалимског (2,60 м) и најзад још монументалнијим Христа и Богородице (преко 3 м) у дубини на другим још ширим пиластрима тријумфалног лука.

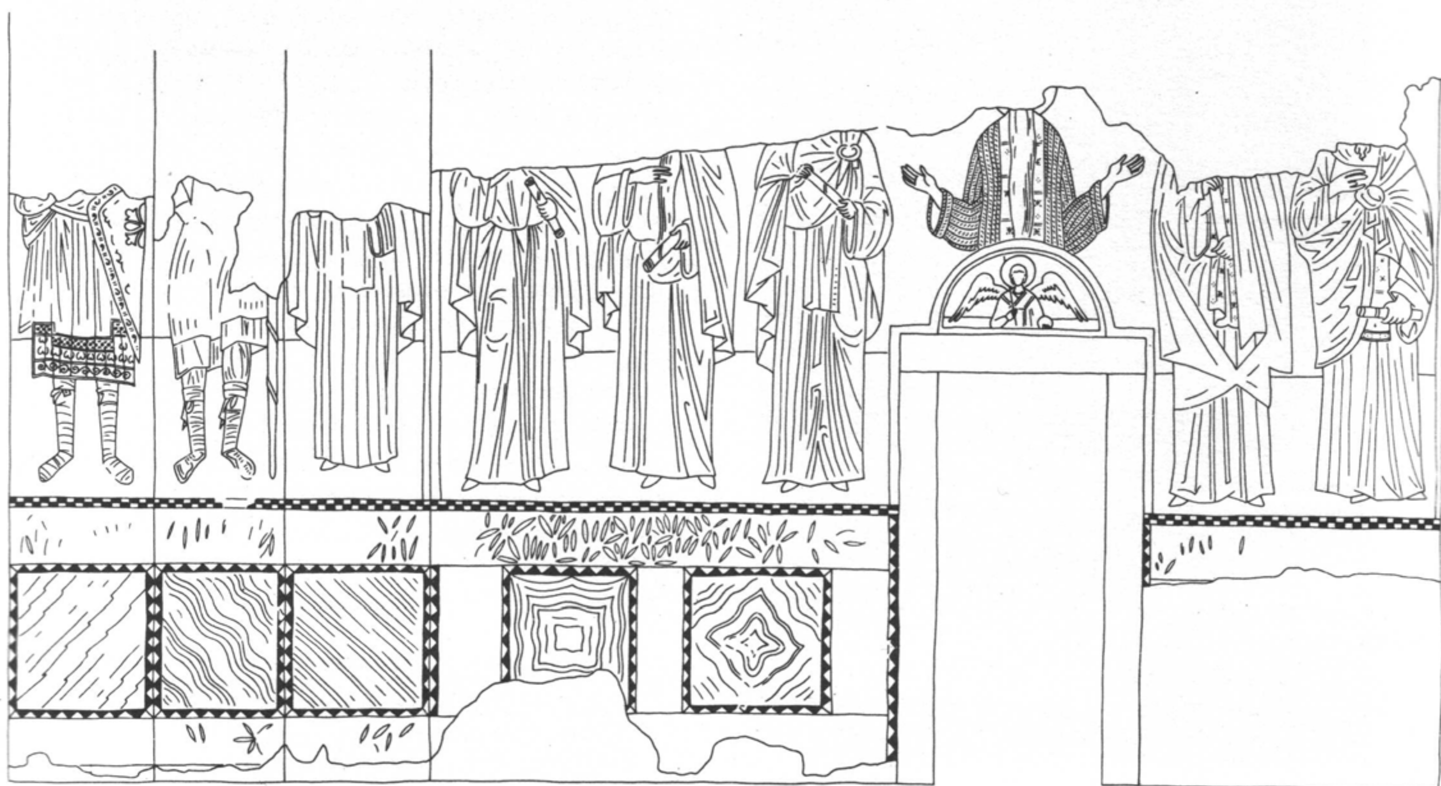
Такву монументалност у симетричној инверсној перспективи никад није постигло наше старо сликарство. Поред симболичке вредности, имало је оно поменуту, иконографску, у којој су детаљи горе под сводом употпуњавали општу замисао. По њој се истиче ликовни говор жичког живописа помоћу алегорија и симбола, изражених in personis више неголи забавна, али већ свуда на другим местима илустрована, јеванђеоска историја. Треба у томе видети најсуптилнију вредност монументалности ове необичне декоративности.

Од композиције *Не дотичи ме се* (Јов. XX, 17), коју је Петковић почетком овог века идентификовао по доњим деловима, где су се виделе руке Марије Магдалине којима је хтела да се дотакне Христових ногу, већ после првог светског рата ништа није остало, док је оштећена али у целини прегледна сцена *Неверовање Томино* сликана у духу старе иконографије са хијератички наглашеним Христом en face, тачно „испред затворених

НАОС, ЈУЖНИ ЗИД: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ СВЕТИ РАТНИЦИ И ПУСТИЊАЦИ, У ТИМПАНУ ИЗНАД ЈУЖНИХ ВРАТА: АРХАНЂЕО (ПРВОБИТНИ СЛОЈ СЛИКАРСТВА)

NAOS, MUR SUD: LES SAINTS GUERRIERS ET LES ERMITES NON IDENTIFIÉS, DANS LE TYMPAN AU-DESSUS DE LA PORTE DU SUD: L'ARCHANGE (PEINTURE DE LA COUCHE PRIMITIVE)

NAVE, SOUTH WALL: UNIDENTIFIED HOLY WARRIORS AND HERMITS; IN THE TYMPAN, ABOVE THE SOUTH DOOR: ARCHANGEL (ORIGINAL LAYER OF PAINTINGS)



врата" (Јов. XX, 25—27). Архаичан је и став на обе ноге апостола који није поверовао да је Христос на крсту умро прободен копљем. Оба мотива — Магдалина и Тома — припадају циклусу посмртних Христових јављања људима на земљи да би их уверио у своје васкрсење, и овде у том смислу упадају у циклус *Страсти*. Сцена с Томом највероватније замењује *Васкрсење Христово*, као у Протату и Хиландару, будући да је и празновање Томине недеље — продужетак Ускрса, „Мали Ускрс". Развучена је у ширину због расположивог простора, па је стога и Христова рука више испружена према левој групи апостола, него што је то случај у атонским композицијама, а ради монументалности насликан је дупло мањи број учесника — по три са сваке стране.

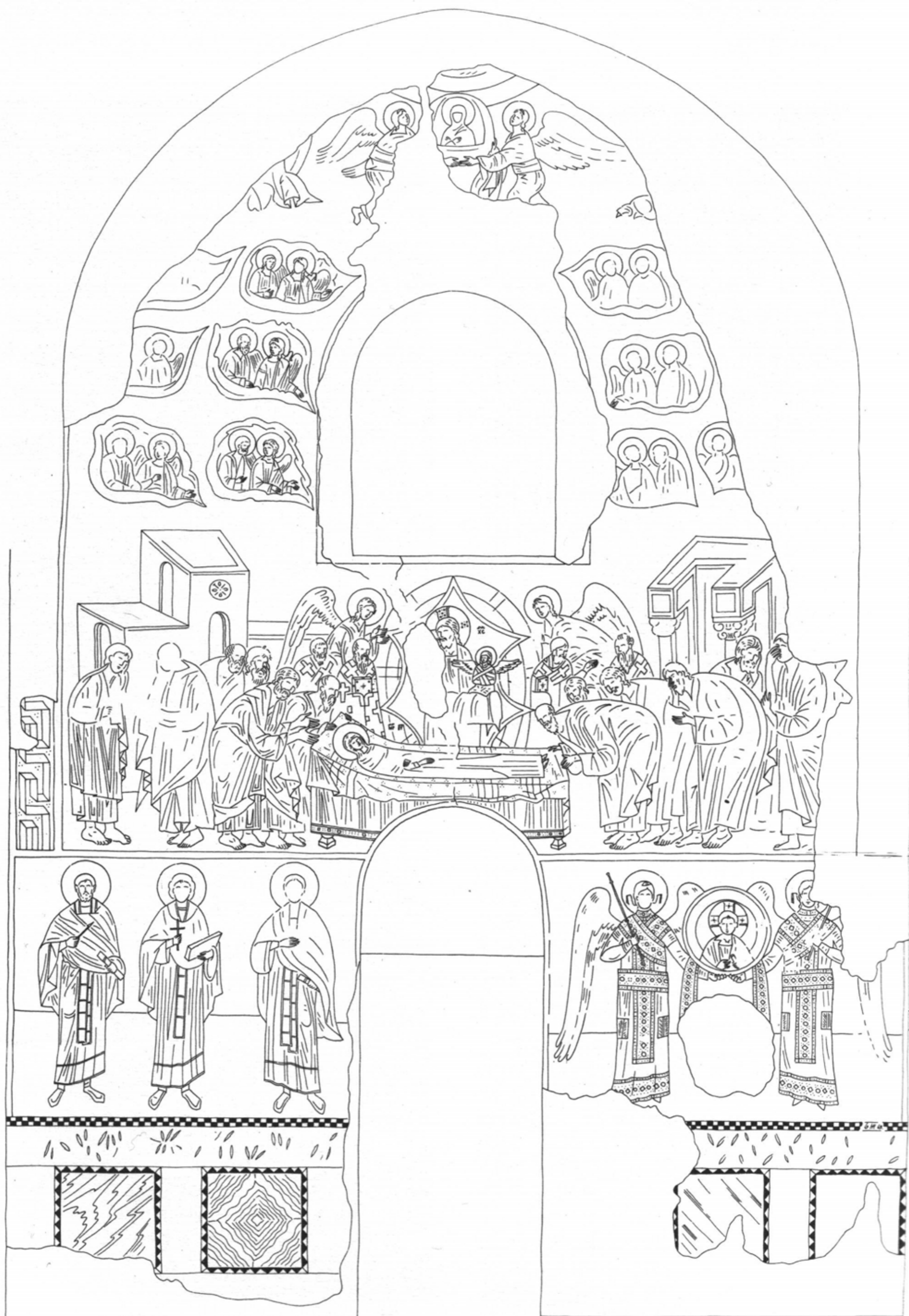
Простор између северне и јужне певнице и иконостаса схваћен је као једна целина под аркадама, како је то и насликано изнад четири велике стојеће фигуре, које су као пандани окренуте у пару једна према другој. У таквом специјалном простору, in antis, из целог вишехиљадитог збора светитеља изабрани су за српску иконографију најзначајнији: један свети ратник којему се истрла сигнатура, највероватније св. Димитрије, и до њега првомученик Стефан, на јужној, и свети Георгије с једним пустињаком, по својој прилици св. Савом Јерусалимским, на северној страни. Архиђакон је одевен у хитон и химатион, испосник у одећу великосхимника, а ратници у лепршаве шарене тканине под панциром, какви се налазе и на другим фрескама из времена краља Милутина. Тачно изнад њих, смањеног формата, насликане су по две фигуре пророка, од којих се по иконографији може распознати младолики Данило надесно до иконостаса. Три узане површине западног пиластра до јужне певнице могле су послужити само за појединачне фигуре. Његову северну и источну страну у најнижој зони сликар је наменио једној композицији,

СВ. АНАНИЈА. НАОС, ЈУЖНИ ЗИД
ST. ANANIAS. NEF, MUR SUD
ST. ANNANIUS. NAVE, SOUTH WALL

СВЕТИТЕЉИ У МЕДАЉОНИМА. ПОТКУПОЛНИ ПРОСТОР
LES SAINTS DANS LES MEDAILLONS. LES ARCS SOUS LA COUPOLE
SAINTS IN MEDAILLONS. ARCHES UNDER THE CUPOLA

Страсној матери божијој, с арханђелом и Богородицом које не раздваја бордура, и једним светитељем с крстом, који би могао бити писац каквог текста о Страстима. Изнад њих су у бистама, с клобуцима на главама и крстовима у рукама, три јеврејска младића, Азарије, Ананије и Мисаил, који се ту налазе близу Богородице због префигурације њеног непорочног зачећа, кад се представљају у огњеној пећи. Симетрични су с њихових страна још по један мученик. У горњој зони такође су били насликани свештено-мученици.

Мало мањег раста од св. Николе, али опет натприродног, били су *Свети ратници* у најнижој зони западног травеја старог наоса, слободно ослоњени на копља и мачеве, од којих је један, до св. Николе, св. Јевстатије. Два средња, који су стопљени у групу, упропашћени су приликом пробијања прозора и врата, вероватно у четрнаестом веку. Ратници су фланкирали стране и два пиластра који су остали пошто је срушен зид између старог наоса и старе припрате, док су у њој били насликани анахорети у најнижој зони, што се може запазити по доњим крајевима њихова одела. Исту схему имала је северна страна с том разликом што су ратници носили свечана одела са богато украшеним туникама каква су се сретала на двору краља Милутина. Све горње површине остале су после толиких рушења Жиче без зидних фресака. Још се само на потрбушју лукова налазе сачувани медаљони с најразличитијим светитељима.



НАОС, ЗАПАДНИ ЗИД: УСПЕЊЕ БОГОРОДИЦЕ. ДОЛЕ: КУЗМАН, ПАНТЕЛЕЈМОН И ДАМЈАН, АРХАНЂЕЛИ СА ЕМАНУЕЛОМ У МЕДАЉОНУ

NAOS, MUR OUEST: DORMITION; EN BAS: COSME, PANTALEON ET DAMIEN, LES ARCHANGES AVEC LE CHRIST EMMANUEL DANS LE MEDAILLON

NAVE, WEST WALL: DORMITION; DOWN: COSMUS, PANTALEON, AND DAMIEN, ARCHANGELS WITH CHRIST EMMANUEL IN MEDAILLON

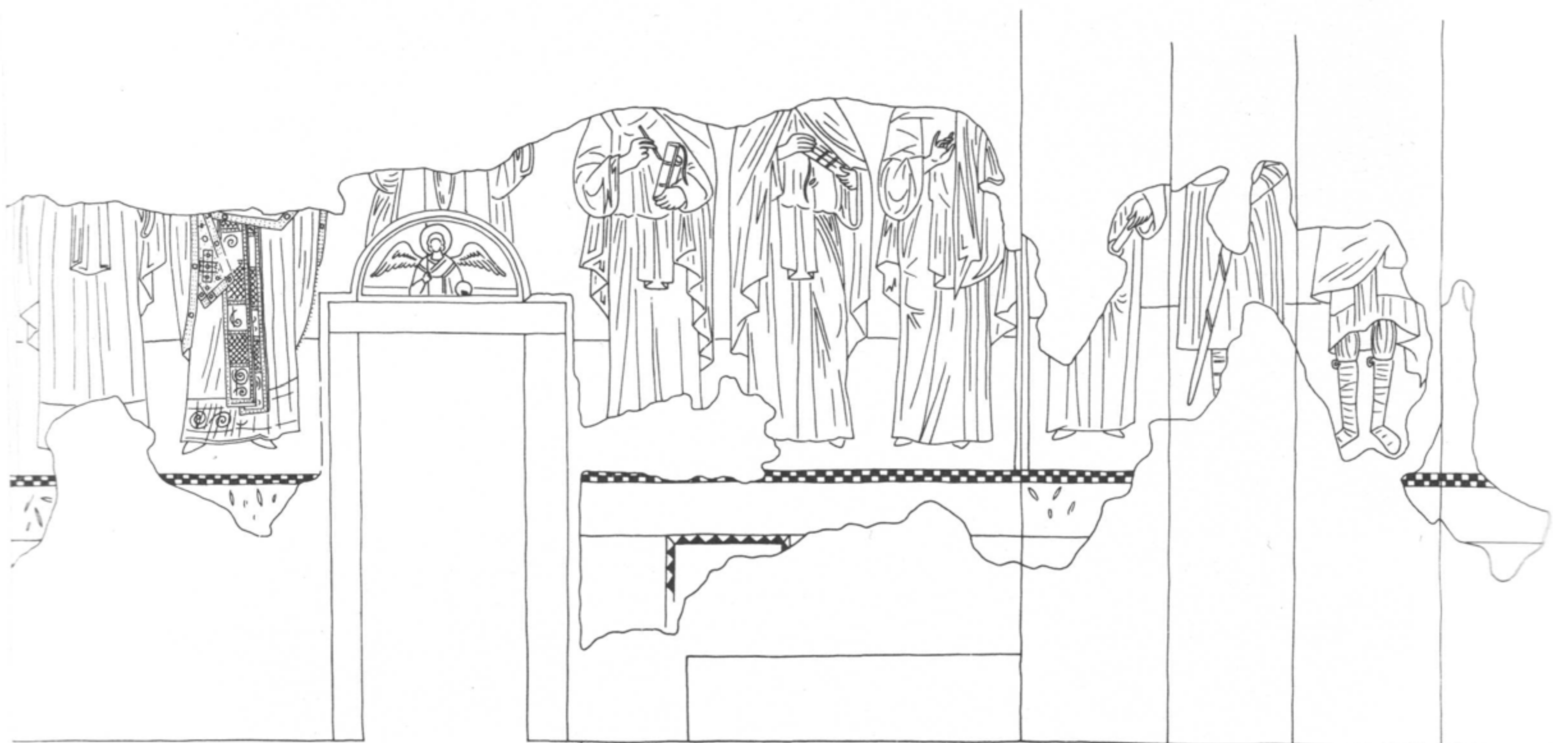
Главном мајстору наоса пружила се јединствена прилика да на чистој површини западног зида, изнад врата, наслика после сопоћанског најмонументалније *Успење Богородице* у српском сликарству. Прилагођавајући свој цртеж великој ширини доњег дела, јасно је демаркирао тле на коме се одиграва основна радња, овековечивши само моменат смрти и дистанцирајући се од илустративног приповедања апокрифног списа о епизодама после сахране. Таква композиција у првобитном сликарству налазила се на преградном зиду између старе припрате и краћег наоса, пре него га је Сава уклонио. У садашњој концепцији садржане су, међутим, све врлине најлепше и срећом најбоље очуване фреске у Жичи. Иако је са страна у горњим деловима отпало доста фреско-малтера, њена целина је скоро потпуно спасена. Централни мотив приказује тренутак испуштања мајчине душе, допуњен теофанијском појавом сина, који је са два анђела слетео на земљу да би прихватио њену душу. Апостоли, размакнути на крајевима одра у две групе по шест, и четири архијереја — искључиви су сведоци овог збивања у кући апостола Јакова на Сиону. Њих су одасвуд по свету покупили анђели и на облацима донели, како показује сав преостали део композиције око великог прозора.

Млађи апостоли плачу, како се увек плакало за умрлим на Истоку. Сасвим на крају, мало одвојен од осталих, последњи стиже Тома, чиме је само лапидарно наговештена прича о његовом одсуствовању док је био у проповедничкој мисији у далекој Индији, што је у сликарству и у литератури дало повода да се створи читав један мали циклус.

НАОС, СЕВЕРНИ ЗИД: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ ПУСТИЊАЦИ, СВЕТА НЕДЕЉА (?) И СВЕТИ РАТНИЦИ, У ТИМПАНУ ИЗНАД СЕВЕРНИХ ВРАТА: АРХАНЂЕО (ПРВОБИТНИ СЛОЈ СЛИКАРСТВА)

NAOS, MUR NORD: LES ERMITES NON IDENTIFIÉS, LA SAINTE DOMENICA (?) ET LES SAINTS GUERRIERS, DANS LE TYMPAN AU DESSUS DE LA PORTE DU NORD: L'ARCHANGE (PEINTURE DE LA COUCHE PRIMITIVE)

NAVE, NORTH WALL: UNIDENTIFIED HERMITS, ST. DOMENICA (?), AND HOLY WARRIORS; IN THE TYMPAN ABOVE THE NORTH DOOR: ARCHANGEL (ORIGINAL LAYER OF PAINTINGS)

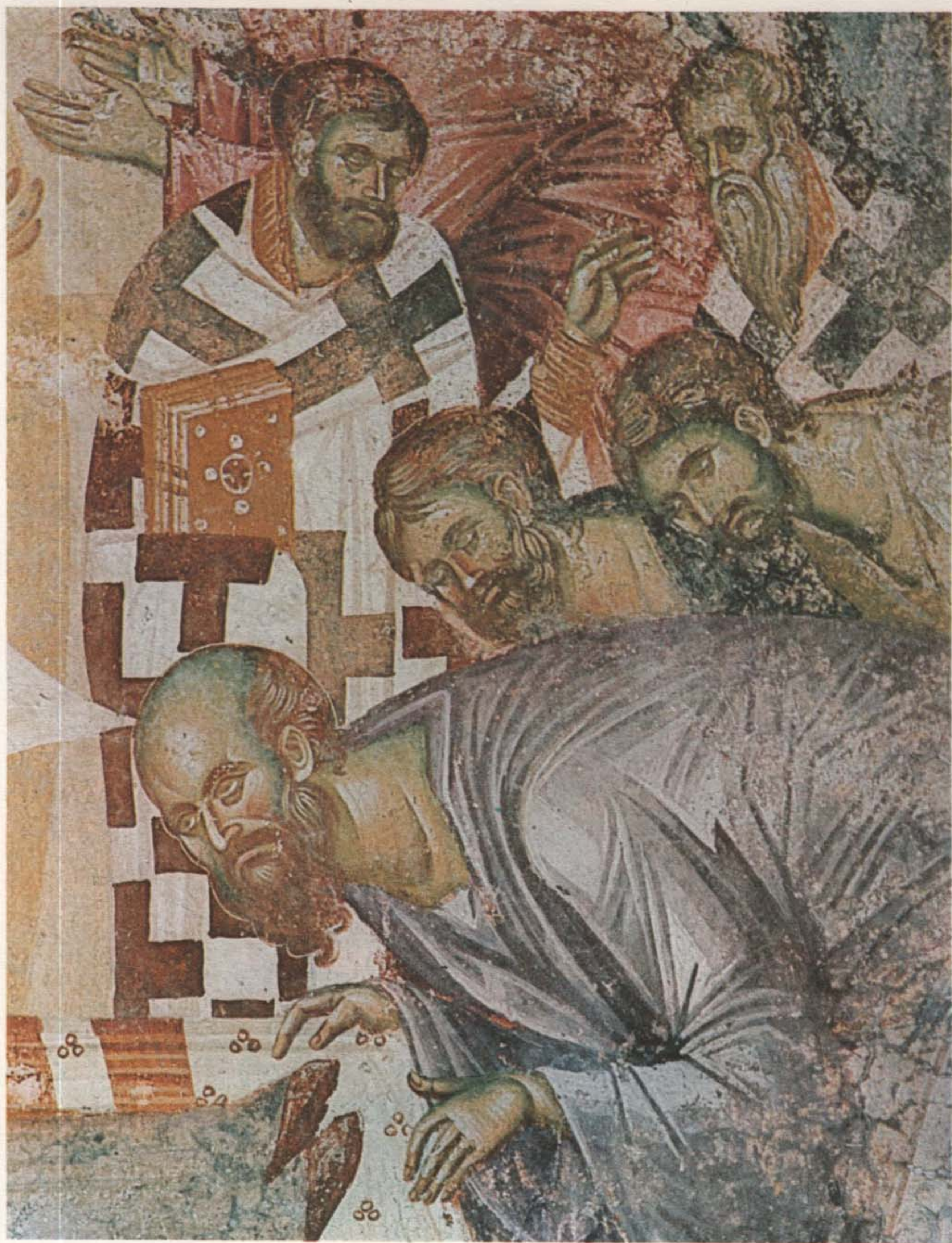


УСПЕЊЕ. ДЕТАЉ: АНЂЕО
DORMITION. DÉTAIL: UN ANGE
DORMITION, DETAIL: ANGEL

Ништа од свега тога што у Старом Нагоричину и Грачаници чини главно обележје наративности позне палеологовске уметности овде се не примећује. Само један детаљ повезује ову композицију са сликарством из тог круга — крилата душа Богородице на Христовим рукама, као у Перивлепти, — куриозитет који се у нас више нигде неће поновити. Тачно по укусу старих Јелина о јединству апстрактних и реалних тема фигурира и овде ψυχή, душа одевена у кошуљицу εἴδωλον-а малог крилатог фантома, обавијеног појасевима с античких мумија. Повођење за античким приказивањем душе у облику живе, али крхке и скоро нестварне фигурице на грчким лекитима с лаком хришћанском трансформацијом и овог пута лепо посведочује о истраживањима жичких зографа у домену древне историје уметности. Овакав Христос с крилатом душом своје мајке личи на Амфидромоса са Тханатисом на његовим рукама — генијем смрти и генијем рођења, откуда и идеја о dies natalis божјег угодника кад умире.[20]

С мање симболике а с више профилактичког сујеверја насликана су три света врача, Кузман, Пантелејмон и Дамјан, заштитници лекара, с лекарским атрибутима у рукама, јужно од врата, док им два арханђела с медаљоном Христа Емануила међу њима чине пандан на северној страни. Арханђели Михаило и Гаврило ту чувају улаз у храм, а у симболичном значењу медаљон са imago clipeatis има исту гарантију за конструкциону вредност цркве. Цео тај низ фигура, мањег формата од суседних на северном и јужном зиду, ситних немирних линија и упрошћене жуто-окерасте гаме, одудара од осталог у наосу и олтару. Он се, међутим, сасвим уклапа у сликарство две бочне капеле које су радили други зографи, можда и њихови ученици.

Једно од најглавнијих обележја новог живописа јесте веома истакнуто парно груписање сличних сижеа и мотива и узајамно прожетих тема истом симболиком, и све то, увек где су дозвољавале расположиве зидне површине, у једној замишљеној инверзној перспективи. То је најидеалније постигнуто с појединачним фигурама и сликаним иконама у олтару. Тежило се томе, и тој тежњи приближно достигло и у наосу. Иако у Жичи нису упоређиване старозаветне теме с новозаветним тако систематски као што је то већ од дванаестог века било у моди с такозваним Христовим префигурацијама, њихов још неизживљени утицај и овде се осећа. У олтару су старозаветним јерејима супротстављени они који су служили по Новом завету, у наосу пророцима у *Вазнесењу* апостоли у циклусу *Страсти*. Једне *Благовести*, Захарији, налазе се на истој висини с другим, Богородици. Горе: циклуси *Детињства* и *Страсти*. Капели



УСПЕЊЕ, ДЕТАЉ:
DORMITION, DÉTAIL:
DORMITION, DETAIL

УСПЕЊЕ, ДЕТАЉ.
DORMITION, DÉTAIL.
DORMITION, DETAIL

архиђакона Стефана одговара капела пустињака Саве Освећеног. Монументалне фигуре у првој зони наоса, макар да сад и нису у таквом броју и редоследу видљиве, свуда су биле парно и као противтежа постављене. Палестинци Сава Освећени и Георгије, а великомученици — Стефан и Димитрије. Њих су крунисале највеће стојеће фигуре Христа и Богородице на пиластрима тријумфалног лука. С толико смишљености у симетризовању унутрашњег декора велике жичке цркве и са симболизовањем таквог распореда нигде се пре у старом нашем живопису нисмо сретали. Они су овде оригинална творевина Савина, а што су дословно схваћени приликом новог живописања — само је доказ више о ве-

УСПЕЊЕ. НАОС, ЗАПАДНИ ЗИД.
DORMITION. NEF, MUR OUEST.
DORMITION. NAVE, WEST WALL

ΜΡ ΘΥ

УСПЕЊЕ, ДЕТАЉ.
DORMITION, DÉTAIL.
DORMITION, DETAIL

ликом притиску који је наша традиција из тринаестог века вршила на сликарска кретања почетком четрнаестог века.

Слично парно распоређивање уочено је у наосу Милешеве:[21] по шест апостола у певницама, велике композиције Рођења и Силаска у ад на супротстављеним зидним површинама, а Сретење чак подељено у два дела, на јужни и северни пиластер. Као у Жичи, и тамо се осећа слагање по парном класификовању и истицању контраста и сличности у издвајању па и у увеличавању детаља у композицијама којима се придаје особита алегоричност: анђелу на гробу у Мироносицама и Христу на магарици у Цветима. Тој идеји, као у Жичи, потпуно је потчињено распоређивање појединачних фигура које редовно долазе једна с другом: Флор — Лавр, Меркурије — Никита, Срђ — Вакх, Артемије — Јевстатије, раздвојени на северним и јужним пиластрима. Тако и серије попрсја у медаљонима поткуполног простора, као у Жичи; али оно што највише подсећа на Жичу јесу колоси-фигуре архиђакона Стефана (3,60 м висок) на југозападном, и Богородице (у копији из седамнаестог века) на северозападном пиластру. То није само утицај парног груписања и натприродне монументалности првобитног сликарства архиепископске цркве, већ је то и резултат директног Савиног залагања у формирању првог иконографског распореда цркве у Милешеви, као и жичке посвећене Вазнесењу. Њу је Сава и пре 1229. године, кад се први пут упутио на Блиски исток, оставио саграђену и за њу је по свој прилици одабрао мајсторе и дао им генерална упутства како да је декоришу. Наслућује се то по његовом, савинском, јединствено и чврсто изграђеном методу симболичног комбиновања с фигурама и кроз гигантску величину истицања њихових особитих култних значења за младу српску хагиографску науку. Избија то и у естетском именитељу свих великих зидних ансамбла произашлих из његовог поимања лепог — у Студеници, у Жичи и у Милешеви — у подражавању фрескотехником славних мозаичких декорација византијске и оријенталне фигуративности. Започео је тај процес још док је он био у Студеници, али тек по повратку с

УСПЕЊЕ, ДЕТАЉ: ХРИСТОС
DORMITION, DÉTAIL: JÉSUS CHRIST
DORMITION, DETAIL: CHRIST

првог пута у Никеју оформљен је у систем, до конца дограђен и у Жичи и у Милешеви.

Сва каснија монументалност у српском живопису тринаестог века биће у сенци Савиних истраживања. Његов наследник Арсеније дословно ће га схватити у Пећи, где целим источним делом другог Спасовог дома доминира изабрана тематика композиционог карактера, громадни Деисис у апсиди. Крајњи домет те идејности биће потпуно савлађивање монументалности у највећој и најмногољуднијој композицији, сопоћанском

УСПЕЊЕ, ДЕТАЉ.
DORMITION, DÉTAIL.
DORMITION, DETAIL

Успењу, чиме достиже кулминацију полувековни развојни пут монументалног стила у српском сликарству. У тој еволуцији Жича је одиграла пресудну улогу својом ретроспективом изолованих фигура.

Отуда питање монументалности другог слоја Жиче, поновљеног с првог, стоји у центру једне аномалије, која се јасно одсликава. С таквим својим живописом у главном делу храма оно је истовремено и последњи, завршни, акорд једног насилног покушаја враћања на златно доба српског сликарства које је већ припадало историји. Као ни другде, ни овде није покушај заустављања точка био у корак са законитостима историје. Зато је обесхрабрено напуштен још у току највишег напора у васкрсавању с пијететом евоциране прошлости.

Такозвана монументалност другог жичког живописа почива сва на рестаурацији. Главни сликар источног и централног простора по природи својој није ни био монументалиста, а није то више било ни време за исказивање у таквом стилу, због чега су сви архаизми у поновљеном жичком сликарству пре условљени свесним подражавањем и чувањем традиције неголи конзерватизмом мајстора. Највише фигуре цртане су и бојене исто као и најмање: ситним потезом детаља и тонском пластичношћу инкарната. Подражавање потезу мозаицисте или монументалисте у фреско техници кад је у питању сликање одеће ратника, монаха и свештеника довело је најчешће до грубог преувеличавања светлосног контраста. Исто су тако схваћена рашчлањивања на лицу, шакама и стопалима оштром линијом, без смисла за конкретизацију. Невешто угледање на монументално упрошћавање са сенкама набора на одећи дематеријализовало је фигуру, којој се често не распознају права физичка својства волумена и тежине. Ове су мане увеличане нарочито на највишим фигурама, које погдегде гротескно делују педантним и углачаним волуменом глава и карикатурном корпулентношћу на несигурним ногама.

Све то нису особине неке јаке креативне сликарске личности, већ пре мајстора који је послушно испунио поверени му задатак — да новом декорацијом рестаурише суштину старе. То није физиономија једне самосталне рафиноване и распеване личности каква се појављује у Богородици Љевишкој.[22] Тамо је монументалност задржана у апсиди и у унутрашњој припрати — баш на фигурама и у теми која се последња прилагодила новом палеологовском схватању јединства фигуративности и стављања у реалне земаљске оквире модуса светачких кретања и ставова. Овде се с монументалношћу оперише не зато што се функционално наметала, него што је била императивна по наслеђу. У Љевишкој је демаркациона линија хоризонтал-

УСПЕЊЕ, ДЕТАЉ: АПОСТОЛ ПАВЛЕ.
DORMITION, DÉTAIL: APÔTRE PAUL.
DORMITION, DETAIL: APOSTLE PAUL.

ЈОВАН КРСТИТЕЉ. НАОС, СЕВЕРНИ ЗИД.
JEAN-BAPTISTE. NEF, MUR NORD.
JOHN BAPTIST. NAVE, NORTH WALL

ПРОРОК ДАНИЛ. НАОС, СЕВЕРНИ ЗИД.
PROPHÈTE DANIEL. NEF, MUR NORD
PROPHET DANIEL. NAVE, NORTH WALL

ног венца апсиде превазиђена, па се на полукругу њеног простора нашла композиција Поклоњења жртви независно од поделе коју тај архитектонски елеменат чини, што је у Жичи остало несавладано. Монументалност црквених отаца је уздржанија и није симболична него реално прилагођена жртви испод прозора. Иако је све осим лица дато у површини, у Љевишкој композицији влада савршена ритмичност покрета. Упоређена са жичком, она одаје руку префињеног и искусног мајстора, којему ни детаљи не испадају овлаш и недоречено. У Жичи владају хармоније жутог и црвеног окера, а у Љевишкој одсјај топлог азура. Овде су сенке хладно зелене, а тамо топло зелене и у најтамнијем тону, како би се помешале са суседним лазурама. У Љевишкој је црна боја у функцији контурисања само на крајевима фигуре. Нијансирање је у Љевишкој уздигнуто на виши сте-

СВ. КУЗМАН. НАОС, ЗАПАДНИ ЗИД
ST. COME. NEF, MUR OUEST
ST. COSMAS, NAVE, WEST WALL

АРХАНЂЕЛИ СА ХРИСТОМ-ЕМАНУИЛОМ, ДЕТАЉ
ARCHANGES AVEC LE CHRIST-EMMANUEL, DETAIL
ARCHANGELS WITH CHRIST EMMANUEL, DETAIL

пен, а основна боја је истакнута увек до границе кад треба да се стопи са суседном прелазним пластицитетом. Чистоћа и звонки акорди боја у призренској саборној цркви, где је црвена — пурпурна, плава — лапис лазури, а жута — златна, стварају радосну и светлу атмосферу којој се није приближио жички мајстор.

Чисто естетске разлике између призренских и жичких фресака, а особито велика колебања између наметнуте монументалности и нових захтева савременог ликовног покрета, која се тако очевидно манифестују у архиепископској цркви, чине поуздану основицу за датирање другог слоја фресака у олтару и наосу Жиче пре Богородице Љевишке. По свим анализама, Жичина монументалност не би могла да буде пресудан фактор у одређивању њене хронологије, јер по техници обраде и по извођењу програма — она заостаје за

СВ. КУЗМАН, ПАНТЕЛЕЈМОН И ДАМЈАН. НАОС, ЗАПАДНИ ЗИД
ST. CÔME, PANTALÉON, ET DAMIEN. NEF, MUR OUEST
ST. COSMAS, PANTALEON ET DAMIAN. NAVE, WEST WALL

Љевишком, па не би могла бити ни дело истог мајстора. Једном од сликара Љевишке, и то оном који је радио у егзонартексу, ипак припада део сачуване декорације архиепископије, онај у портику куле. Пре њега, и пре егзонартекса, била је завршена декорација основног дела цркве, олтара и наоса. На тај начин њихов живопис би могао бити глобално датиран у време после 1292. године, кад је Жича страдала, до 1309. године, кад је Јевстатија II на архиепископском престолу сменио дотадашњи призренски епископ Сава III.

ЗИДНА ДЕКОРАЦИЈА МАЛИХ ПРОСТОРИЈА

За разлику од првобитних протезиса, без сумње из Савина доба, искључиво намењених литургичким радњама и декорисаних литургичким темама, два мала параклиса — јужна и северна капела — као ни капела у кули нису били подигнути ни декорисани у такву сврху. Њих је Стефан по Савином захтеву унео у општи архитектонски план цркве да им буду гробне капеле. У Хиландарском и Студеничком типику Сава је, следећи устаљену праксу цариградског Евергетидског манастира, из којега је, са својих боравака, донео многе патристичке и еклезијастичке поуке, једну главу, тридесет пету, посветио панихиди (заупокојеној молитви) ктиторима и наредио монасима оба манастира да свеноћним бдењем славе успомену на „ктитора кир Симеона монаха", а на панихиди да сваки од њих упали свећу „држећи је над гробом"[23] његовим — што се наравно не налази у Евергетидском типику. Хиландарска и студеничка одредба о панихидама ктитору подразумевале су, без сумње, исти обред над гробовима које су себи Стефан и Сава наменили у жичким параклисима. Иако није била оно што и друге немањићке цркве, које су њихови оснивачи још за живота себи подизали да им буду маузолеји, требало је да по један

СЕВЕРНА КАПЕЛА, АПСИДА: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ ЦРКВЕНИ ОТАЦ, ЈУЖНИ ЗИД: ПУСТИЊАЦИ ВАСИЛИЈЕ, АТАНАСИЈЕ, САВА ЈЕРУСАЛИМСКИ И АНТОНИЈЕ

CHAPELLE NORD, L'ABSIDE: UN PERE DE L'EGLISE NON IDENTIFIE, MUR SUD: LES ERMITES BASILE, ATHANASE, SABAS ET ANTOINE

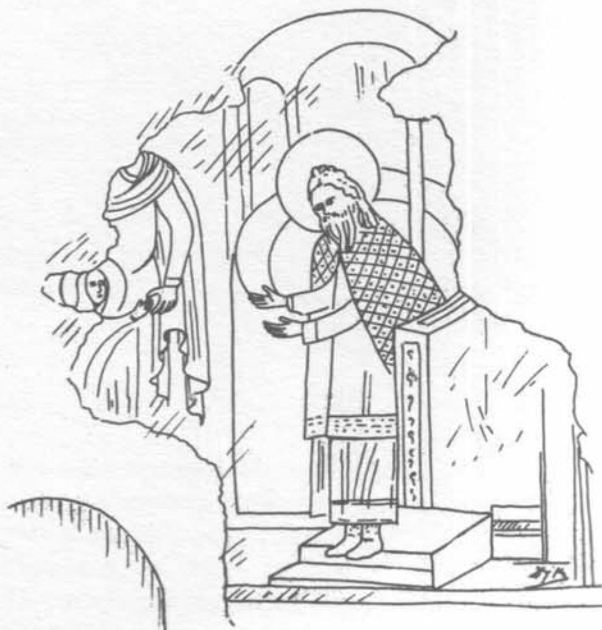
NORTH CHAPEL, APSE: UNIDENTIFIED CHURCH FATHER SOUTH WALL: HERMITS BASIL, ATHANASIUS, SABAS OF JERUSALEM, AND ANTHONY

ништа не смета убеђењу да су оба параклиса — две њихове скромне капелице — заиста настала њиховом вољом. На то упућује и смишљено саображена посвета живописа обе просторије: северне — св. Сави Јерусалимском, а јужне — првођакону и првомученику јерусалимском Стефану — хомонимима оба брата, великом узору млађег и заштитнику краљевства старијег. Да су и први пут, још за њихова живота, биле исликане истим темама које има и други, поновљени, живопис, леп је доказ што не садрже сцене њихове смрти, већ сахрану и транслацију њихових имењака — заштитника.

Композиција *Сахрана св. Саве Јерусалимског* више не постоји. С *Агнецом* и архијерејима у апсиди, св. Спиридоном, св. Романом, *Ваведењем, Благословом три јерарха* на западном зиду, и старозаветним светитељима на пандантифима, који су се одржали до овог рата, нестала је у последњој епизоди потресне драме Жиче. Ипак сачуване у документацији, сцена *Савина успења* и две посвећене

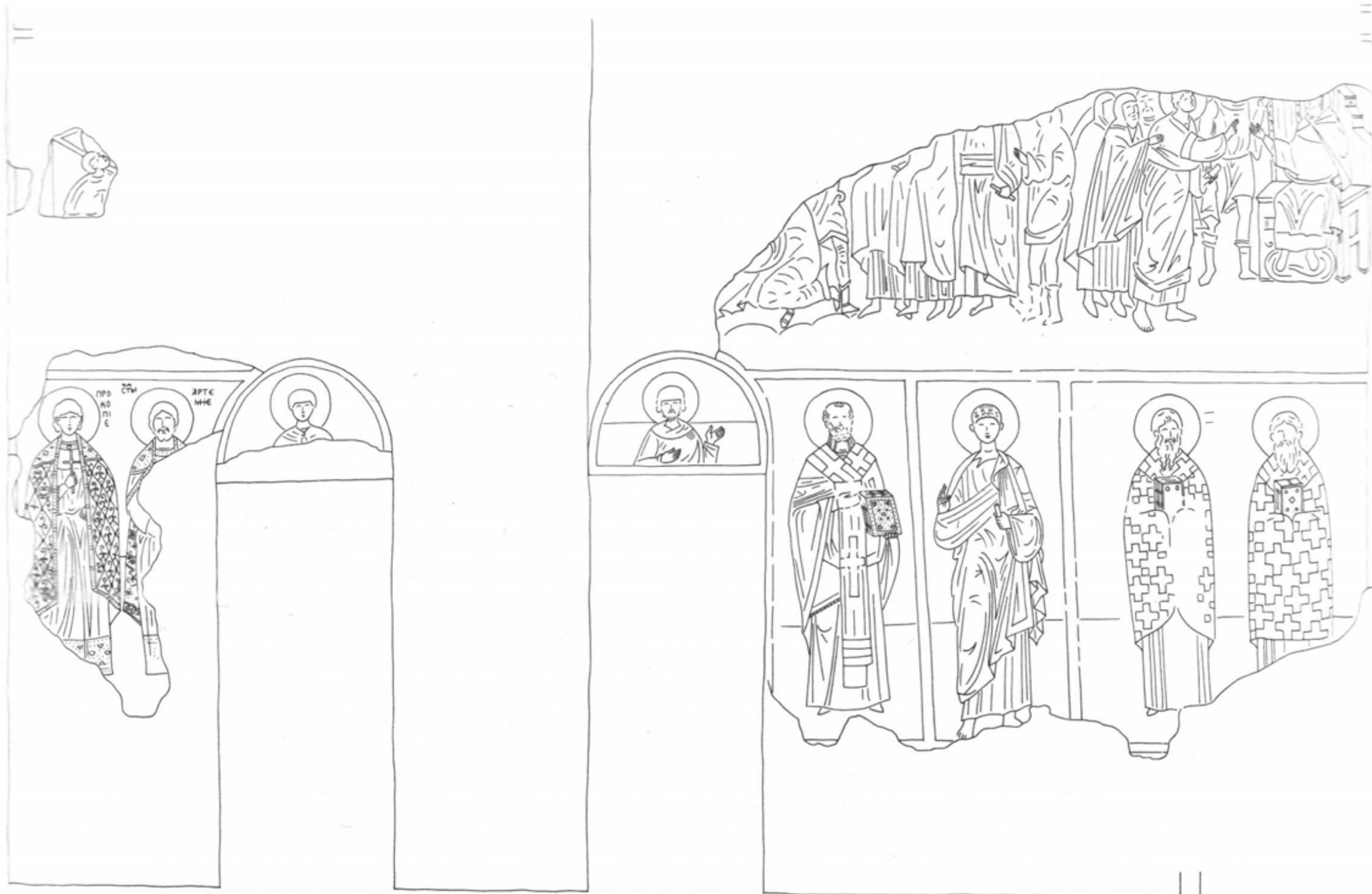
ПРОРОК. ЈУЖНА КАПЕЛА, ПАНДАНТИФ.
PROPHÈTE. CHAPELLE SUD, PENDENTIF.
PROPHET. SOUTH CHAPEL, PENDENTIVE

ВАВЕДЕЊЕ, ДЕТАЉ. СЕВЕРНА КАПЕЛА
PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE. CHAPELLE SUD
THE PRESENTATION OF THE VIRGIN IN THE TEMPLE SOUTH CHAPEL



кутак архиепископског храма послужи првом њеном поглавару и првом краљу који је у њему крунисан као њихова memoria. Сусрет старохришћанске традиције, ортодоксног монашког посмртног ритуала и намере два брата, јединих великих Немањића који себи нису подизали засебне задужбине-маузолеје, не изненађује ако се има на уму да је Сава заиста остао веран одредби типика који је сам написао. То што се по историјским изворима не могу дознати разлози због којих Стефан није одмах кад је умро сахрањен у Жичи, мада га је Сава накнадно у њу пренео,

СУЂЕЊЕ СВ. СТЕФАНУ. ЈУЖНА КАПЕЛА.
SAINT ETIENNE DEVANT LE JUGE. CHAPELLE SUD.
THE JUDGEMENT OF ST. STEPHEN. SOUTH CHAPEL



ЈУЖНА КАПЕЛА, ЗАПАДНИ ЗИД, ГОРЕ: ФРАГМЕНТ СЦЕНЕ ИЗ ЦИКЛУСА ПРВОМУЧЕНИКА СТЕФАНА; ДОЛЕ: ПРОКОПИЈЕ И АРТЕМИЈЕ, ЈОВАН КАЛИВИТ (У ТИМПАНУ ИЗНАД ЗАПАДНИХ ВРАТА); СЕВЕРНИ ЗИД, ГОРЕ: КАМЕНОВАЊЕ ПРВОМУЧЕНИКА СТЕФАНА И СТЕФАН ПРЕД СУДОМ; ДОЛЕ: ЈОВАН (У ТИМПАНУ ИЗНАД СЕВЕРНИХ ВРАТА), НИКОЛА, ПРВОМУЧЕНИК СТЕФАН, ТАРАСИЈЕ И НЕИДЕНТИФИКОВАНИ ЦРКВЕНИ ОТАЦ

CHAPELLE SUD, MUR OUEST, EN HAUT: LE FRAGMENT DE LA SCÈNE DU CYCLE DU PREMIER MARTYR ÉTIENNE; EN BAS: PROCOPE ET ARTÈME, JEAN CALYBITE (DANS LE TYMPAN AU-DESSUS DE LA PORTE DE L'OUEST); MUR NORD, EN HAUT: LA LAPIDATION DU PREMIER MARTYR ETIENNE ET ETIENNE DEVANT LA COUR; EN BAS: JEAN (DANS LE TYMPAN AU-DESSUS DE LA PORTE DU NORD), NICOLAS, LE PREMIER MARTYR ETIENNE, TARASIOS ET UN PÈRE DE L'ÉGLISE NON IDENTIFIÉ

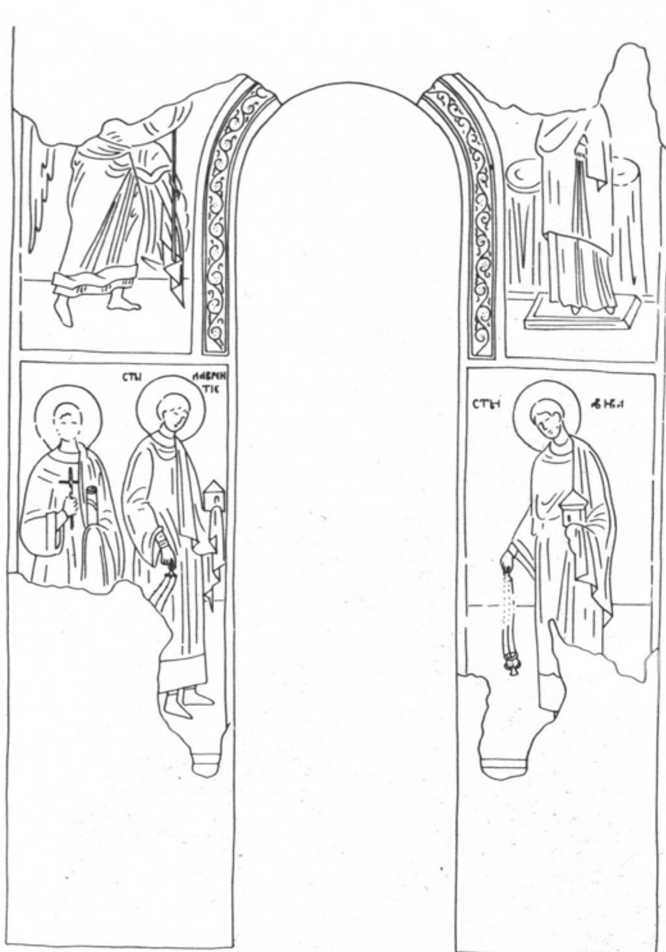
SOUTH CHAPEL, WEST WALL, ABOVE: FRAGMENT OF A SCENE FROM THE CYCLE OF STEPHEN THE FIRST MARTYR; DOWN: PROCOPIUS AND ARTHEMIUS, JOHN CALIVIT (IN THE TYMPAN ABOVE THE WEST DOOR); NORTH WALL, ABOVE: STONING OF STEPHEN THE FIRST MARTYR AND STEPHEN AT THE COURT; DOWN: JOHN (IN THE TYMPAN ABOVE THE NORTH DOOR)? NICHOLAS, STEPHEN THE FIRST MARTYR, THARASIUS, AND UNIDENTIFIED CHURCH FATHER

Богородичином детињству изврстан су пример избора одређених догађаја из живота Христове мајке, заштитнице Атоса, Евергетидског, Хиландарског и Студеничког манастира, са жељом монаха да их предводи и на опелу. Слика би била прототип Успења св. Саве Српског да је зограф из четрнаестог века имао намеру да уместо старе првобитне наслика нову историјску композицију. Он је, међутим, копирао затечену. По преосталим,

ЈУЖНА КАПЕЛА, АПСИДА, ГОРЕ: БОГОРОДИЦА СА АНЂЕЛИМА; ДОЛЕ: ЦРКВЕНИ ОЦИ СВ. ГРИГОРИЈЕ, ВАСИЛИЈЕ ВЕЛИКИ, ЈОВАН ЗЛАТОУСТИ, АТАНАСИЈЕ ВЕЛИКИ

CHAPELLE SUD, ABSIDE, EN HAUT: LA VIERGE AVEC LES ANGES; EN BAS: LES PÈRES DE L'ÉGLISE ST. GRÉGOIRE, BASILE, JEAN CHRYSOSTOME, ATHANASE

SOUTH CHAPEL, APSE, ABOVE: VIRGIN MARY WITH THE ANGELS; DOWN CHURCH FATHERS GREGORY THE GREAT, BASIL THE GREAT, JOHN CHRYSOSTOMOS, ATHANASIUS THE GREAT



ЈУЖНА КАПЕЛА, ИСТОЧНИ ЗИД, ГОРЕ: БЛАГОВЕСТИ; ДОЛЕ: НЕИДЕНТИФИКОВАНИ ЂАКОН И ЂАКОНИ ЛАВРЕНТИЈЕ И АВИВА

CHAPELLE SUD, MUR EST, EN HAUT: L'ANNONCIATION; EN BAS: UN DIACRE NON IDENTIFIÉ ET LES DIACRES LAURENT ET AVIVA

SOUTH CHAPEL, EAST WALL, ABOVE: ANNUNCIATION; DOWN: UNIDENTIFIED DEACON AND DEACONS LAWRENCE AND AVIVA

иако веома оштећеним фигурама Антонија Великог, Саве Освећеног, Василија и Атанасија на јужном зиду, знамо бар толико да је ове фреске сликао један од два зографа који су декорисали и јужну капелу.

У њој се, иако у фрагментима, одржала главнина насликаног програма, по којему се препознаје основна иконографска инспирација. Три сцене из живота архиђакона Стефана — *Св. Стефан пред судом* и *Каменовање св. Стефана*, на северном, *Пренос мошти св. Стефана* и *Распеће* на јужном зиду — потврђују оно што се назирало у програму композиција северне капеле: да тамо почетни догађаји из Маријина живота с овим овде, последњим, комплетирају у једну, заједничку, тематику Савину и Стефанову смрт под егидом Богородице и Христа. Идеју је Сава без сумње донео из Јерусалима,[24] где се по тада још живој традицији знало да је сион-

ДЕТАЉ ИЗ СЦЕНЕ СА СВ. СТЕФАНОМ. ЈУЖНА КАПЕЛА, ЗАПАДНИ ЗИД.

DETAIL D'UNE COMPOSITION AVEC SAINT ÉTIENNE. CHAPELLE SUD, MUR OUEST.

DETAIL OF A COMPOSITION WITH ST. STEPHEN. SOUTH CHAPEL, WEST WALL.

ска црква пре крсташке рестаурације имала једну капелу уз олтар посвећену првом од седам ђакона. Још за архиепископова живота поновљена је вероватно у Милешеви, о чему сад због великих архитектонских измена цркве више нема трага,[24a] а касније у северним капелама уз припрате Сопоћана и Мораче.

Читане здесна налево, две композиције из Стефанова мартириона приказују делове усталасане гомиле која узбуђено приводи младог ђакона и обара се на њега засипајући га камењем. Због оштећености фресака, оба ова призора, неразграничена линијом, више дозвољавају да се наслути него добро уочи експресивност палете једног малог мајстора од којега је срећом ипак сачувана једна група жустрих јерусалимских грађана с младоликим Стефаном пред судијом.

Пуну документарну вредност композиционе целине и технике сликања има на супротном зиду у истој, првој, зони *Стефанова транслација*, прозорским отвором подељена на два дела: десни с групом високих црквених достојанственика који носе саркофаг са Стефановим моштима, пронађеним у Кафар-Гамалу, недалеко од Јерусалима, чији градски зидови чине фон композиције, и леве с царем Константином и патријархом Митрофаном који су на челу једне свечане поворке изашли у сусрет реликвији у Зеугми код Златног рога, где је касније подигнута црква Константијана. У позадини се види Цариград, поред Јерусалима главно место култа хришћанске жртве после Христа.

Евоцирајући баш ту успомену, илустратор ових одабраних епизода светостефанског житија — симболичну вредност необичне смрти — претпоставља наративној. Њему и није до тога да исцрпно исприча целу повест мученика, већ само интерполиране догађаје у њој, при чему се алегоричност фиксира за једну доктрину по којој је Христово умирање на крсту и Стефаново каменовање схваћено као natalitio, поновно рађање, па у том духу неминовна смрт ктитора, краља Стефана, треба да протекне као симбол.

Сав остали декор капелица подређен је овој замисли: у конхи апсиде *Богородица Оранта*, испод ње у полукругу око прозора црквени оци Григорије Назијанзин, који је одржао проповед о преносу Стефанових мо-

ЈУЖНА КАПЕЛА, ЈУЖНИ ЗИД, ГОРЕ: РАСПЕЋЕ ХРИСТОВО; У СРЕДИНИ: ПРЕНОС МОШТИ ПРВОМУЧЕНИКА СТЕФАНА; ДОЛЕ: МИТРОФАН, ГРИГОРИЈЕ НИСКИ, ДИМИТРИЈЕ, ГЕОРГИЈЕ

CHAPELLE SUD, MUR SUD. EN HAUT: LA CRUCIFIEMENT; AU MILIEU: TRANSLATION DE RELIQUES DU PREMIER MARTYR ÉTIENNE; EN BAS: MITROPHANE, GRÉGOIRE DE NYSSE, DÉMÉTRIUS, GEORGES

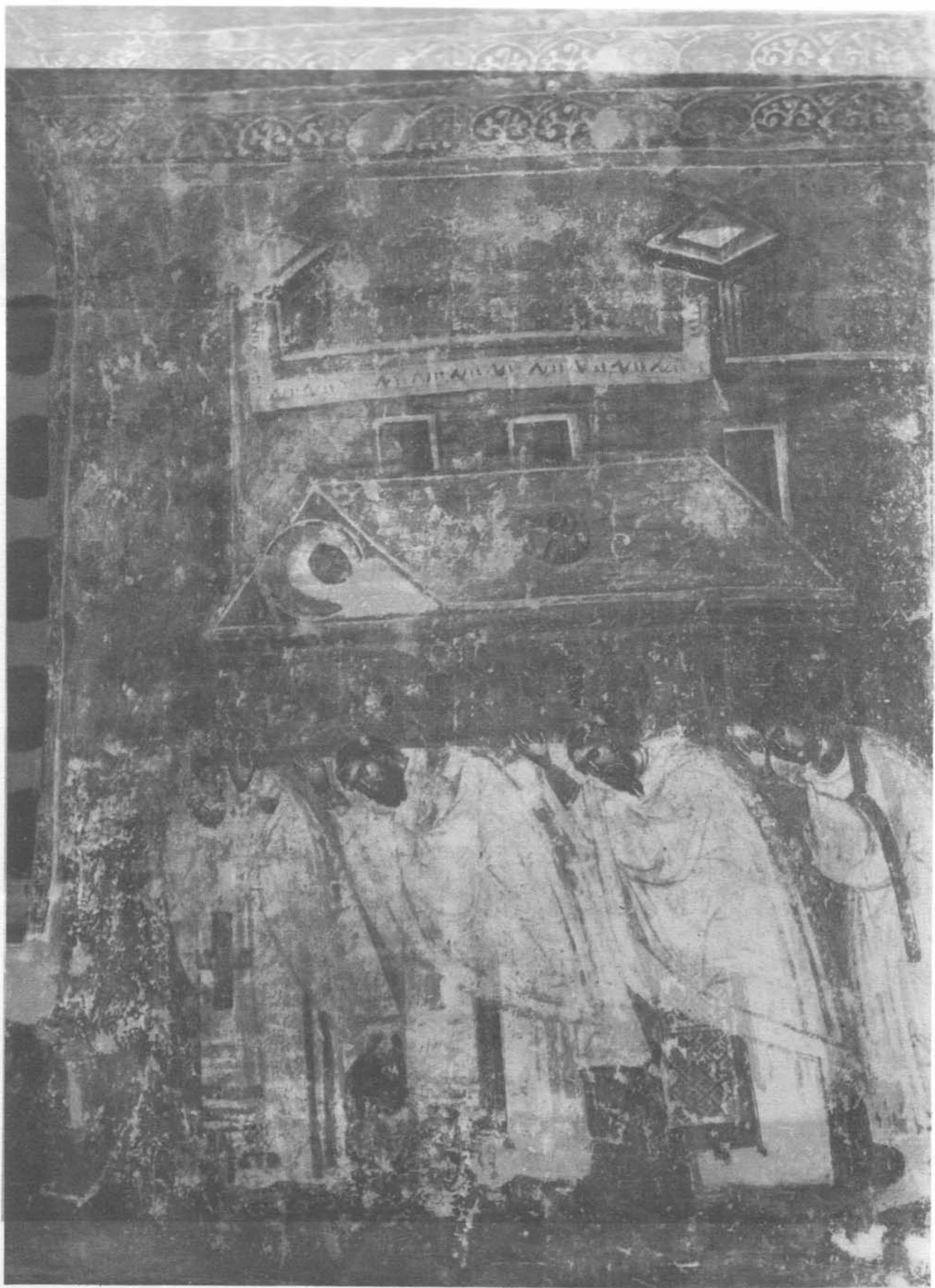
SOUTH CHAPEL, SOUTH WALL, ABOVE: CRUCIFIXION; IN THE MIDDLE: TRANSLATION OF RELICS OF STEPHEN THE FIRST MARTYR; DOWN: MITROPHANUS, GREGORY OF NYSSA, DEMETRIUS, GEORGE

ПРЕНОС МОШТИ СВ. СТЕФАНА, ДЕТАЉ.
TRANSLATION DES RELIQUES DE SAINT ÉTIENNE, DÉTAIL.
TRANSLATION OF ST. STEPHEN'S RELICS, DETAIL.

штију, Василије Селевкијски, Јован Златоусти, такође писци беседа о преносу које се читају на празник 2. августа, и Атанасије Велики. Још по два старохришћанска писца и беседника, који су се похвалама одужили Стефану, насликани су у продужетку олтарског простора: патријарх Митрофан, који је у Цариграду дочекао Стефанов саркофаг, и Григорије Ниски, који је првомученику одржао беседу, оба на јужном, и два друга, неидентификована црквена оца, на северном зиду. Неизоставне *Благовести* дошле су око нише у висини *Оранте*, а испод њих на источном зиду афронтирани ђакони, од којих се распознају сигнатуре Лаврентија и Авиве. Као чувари хришћанских жртава, и сами жртвовани, насликани су у западном делу свети ратници Димитрије и Георгије, на јужном, Прокопије и Артемије с још два, која су отпала с несталим фреско-малтером, на западном, а св. Никола и св. Стефан, од којих је први један од најпопуларнијих међу архијерејима, а други, већ знамо колико значајан као заштитник дома Немањића, — испод сцене својих страдања на северном зиду. Две бисте у тимпанима изнад северних и западних врата, од којих задња представља Јована Каливита, као и неки Јован, и још један неидентификовани на већ уништеном малтеру у одговарајућим тимпанима северне капеле, — имају вредност само као пандани.

Поједностављени али јединствени програм обе капеле, поред симболичког значења фунерарних композиција, понавља у *Распећу* на јужном зиду јужне капеле исту садржину и исту форму у североисточној капели св. Луке у Фокиди, која је такође капела-костурница, из XII—XIII века, као што је у зависности и од жичког *Распећа* из претходног века. Тај паралелизам тема и мотива гони на помишљање да је и у северној капели у вези с *Успењем Саве Јерусалимског* била насликана једна од сцена Христових *Страсти*, можда баш поновљено *Скидање с крста* из суседне певнице с истог северног дела храма. Зависност млађег дела — *Распећа* — у јужној капели од старијег у јужној певници и у Студеници очевидна је, не само по истоветном ставу распетог Христа него и по симболима велике студеничке композиције — алегоријама Цркве и Синагоге, верно поновљеним иако не и копираним. Тај детаљ, омиљен и чест на Западу у каролиншкој уметности, а под западним утицајем сликан у костурској Мавриотиси, из XI—XII века, и у критском св. Неофиту, из 1197. године, избегавали су зографи који су декорисали манастирске или анахоретске цркве на Оријенту.[25] На синај-

ПРЕНОС МОШТИ СВ. СТЕФАНА, ДЕТАЉ.
TRANSLATION DES RELIQUES DE SAINT ÉTIENNE, DÉTAIL.
TRANSLATION OF ST. STEPHEN'S RELICS, DETAIL.



ПРЕНОС МОШТИ СВ. СТЕФАНА. ЈУЖНА КАПЕЛА.
TRANSLATION DES RELIQUES DE SAINT ETIENNE, CHAPELLE SUD
TRANSLATION OF ST. STEPHEN'S RELICS, SOUTH CHAPEL

ПРЕНОС МОШТИ СВ. СТЕФАНА, ДЕТАЉ.
TRANSLATION DES RELIQUES DE SAINT ÉTIENNE, DETAIL.
TRANSLATION OF ST. STEPHEN'S RELICS, DETAIL.

ским иконама уопште га нема, а овде, иако поновљен према студеничком, само је детаљ више из ризнице симбола којима су се служили мајстори сликари из епохе Палеолога да својим композицијама улију што више наративности. Манирима палеологовског сликарства одговара живља и патетична изражајност фигура које гледају Христа на крсту. Уместо отмене уздржаности у болу на старом *Распећу* у јужној певници, мајка сад пада у несвест, док је друге две Марије придржавају. Нестало је и књиге у Јовановим рукама, али је он приказан с погнутом главом на подметнуту руку. И уопште, сва ова композиција, по структури и начину сликања уверава нас да није у целости преузета од такве

СВ. ДИМИТРИЈЕ И СВ. ГЕОРГИЈЕ. ЈУЖНА КАПЕЛА
ST. DEMETRIOS ET ST. GEORGES. CHAPELLE SUD
ST. DEMETRIOS AND ST. GEORGE. SOUTH CHAPEL

на истом месту у тринаестом веку, већ да је за њу изнова цртан предложак.

По слободној некалиграфској игри потеза, особито белом и окерастом на коси светитеља, затим по немарностима у које спада и то што је заборавио да наслика руке два архијереја на северном зиду до апсиде, издваја се један, свакако млађи, сликар од другог који је с више дисциплине и смисла за орнаменталност исликао композиције и ратнике.

СВ. ЛАВРЕНТИЈЕ. ЈУЖНА КАПЕЛА
ST. LAURENT. CHAPELLE SUD
ST. LAWRENCE. SOUTH CHAPEL

АТАНАСИЈЕ АЛЕКСАНДРИЈСКИ. ЈУЖНА КАПЕЛА.
ATHANASE D'ALEXANDRIE. CHAPELLE SÚD.
ATHANASIUS OF ALEXANDRIA. SOUTH CHAPEL

Његовом рукопису припадају и врачи с арханђелима испод *Успења* у наосу. Можда је зидна декорација обе капеле која се јасно дистанцира од сликарства у наосу, и временски раздвојена од монументалног живописа, што није могућно утврдити историјским истраживањима, будући да за то нема никаквих података.

*
* *

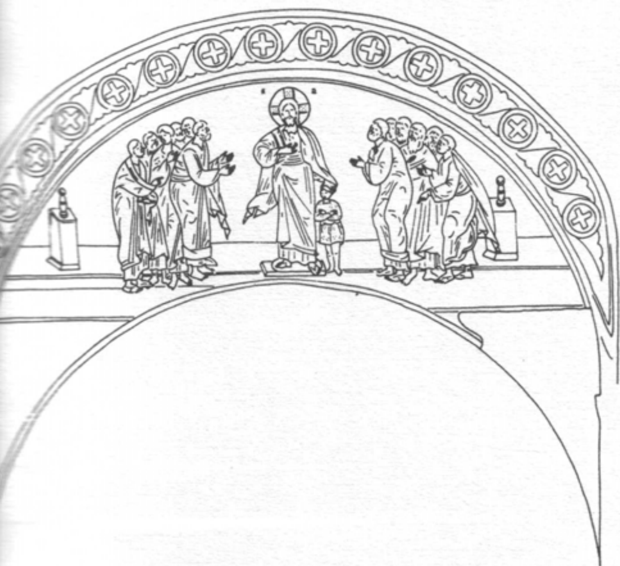
ЗИДНА ДЕКОРАЦИЈА ПОРТИКА

Идејна струјања каснијег палеологовског сликарства у Жичи најизразитије су се манифестовала у једном засебном ансамблу — на зидној декорацији улаза у спољну припрату. Иако до сржи ортодоксна, та нова уметност посеже за античким језичким изразом кад год жели да апстрактни садржај протумачи на ликовни начин. Под моћним утиском биране и узвишене речи на човекову осећајност још од најславнијег доба хришћанске књижевности, из времена Златоустог и мелода, она покушава да постигне оно што се показало опречно законима ликовног стварања — да књижевним епитетима посеје и оплоди сликареву палету.

Јер, уколико је то Јелинима и Римљанима збиља полазило за руком, уколико су они успевали да персонификацијама ствари и појмова даду привид јединства фигуративног изражавања, које је потицало из њиховог веровања у живу природу и њене манифестације — утолико је бивао непремостивији јаз између новог учења о невидљивој сили која влада светом, демијургом, који се може појмити само у апстрактном мишљењу, и конкретизације пренесеног значења речи помоћу слике. И зато у свом највећем домету монументално сликарство, осим у Страшном суду, једва и да познаје у другим композицијама спекулисање с поетским алегоријама и персонификованим сижеима. Тек с окретањем антици у доба цветања палеологовске ренесансе, кад је оживело веровање да се не само стари хеленистички симболи могу успешно „превести" на основне садржине у црквеном сликарству него да се у њему помоћу персонификација могу створити и нове теме — овај обрт у изражавању постаје најомиљеније средство образованих зографа.

Колико се о томе водило рачуна приликом стварања тематског програма живописа у Жичи, види се најбоље по првој целини фресака које се на самом улазу у цркву одмах наметну погледу. Погађајући добро замисао идејног творца програма, мајстор жичких фресака у простору испод куле слика на левом луку апостола Петра како у динамичном ставу обема рукама над главом носи цркву. Темпераментно цртана фигура у контурама подвучених љубичастих и мркожутих прелива ухваћена је у енергичном покрету, који се још смелије оцртава са залепршаним лаким античким хаљинама. Исту ту симболичну слику први пут у нашем средњовековном сликарству сусрећемо на фресци у охридској Богородици Преславној (Перивлепти), из 1295. године. Дубоки смисао симболике овог мотива открива се тек пошто се нађе формула за отварање семантичког значења библијске речи. Док је стари семитски термин који су Грци превели са ἐκκλησία — црква, означавао скупштину, „асамблеју", скуп људи у једном месту, а у Старом завету заједницу изабраног народа у пустињи, изговорен из Христових уста обележавао је месијанску заједницу коју ће он, проливањем своје крви, образовати у царству небеском, да би после његове смрти она била организована и на земљи. Извршиоца његове воље, свог намесника, оснивача и првог руководиоца земаљске цркве сам је одредио после једне проповеди код Кесарије Филипове. Кад је том приликом Петар, једини од апостола, знао да одговори на питање ко је Христос, он му се обратио речима: „. . . ти си Петар, и на овом камену сазидаћу цркву своју, и врата паклена неће је надвладати. И даћу ти кључеве од царства небескога: и све што свежеш на земљи биће свезано на небесима; и што раздријешиш на земљи биће раздријешено на небесима" (Мат. XVI, 18—19). Смисао прозопопеје речи *камен* у име *Петар* символично је протумачен као чврст темељ на којему је подигнута хришћанска црква,[25a] а „врата" као персонификација владавине зла, Ада, који има кључеве царства смрти, док кључеве царства небеског, за оне који су га достојни, држи Петар, упра-

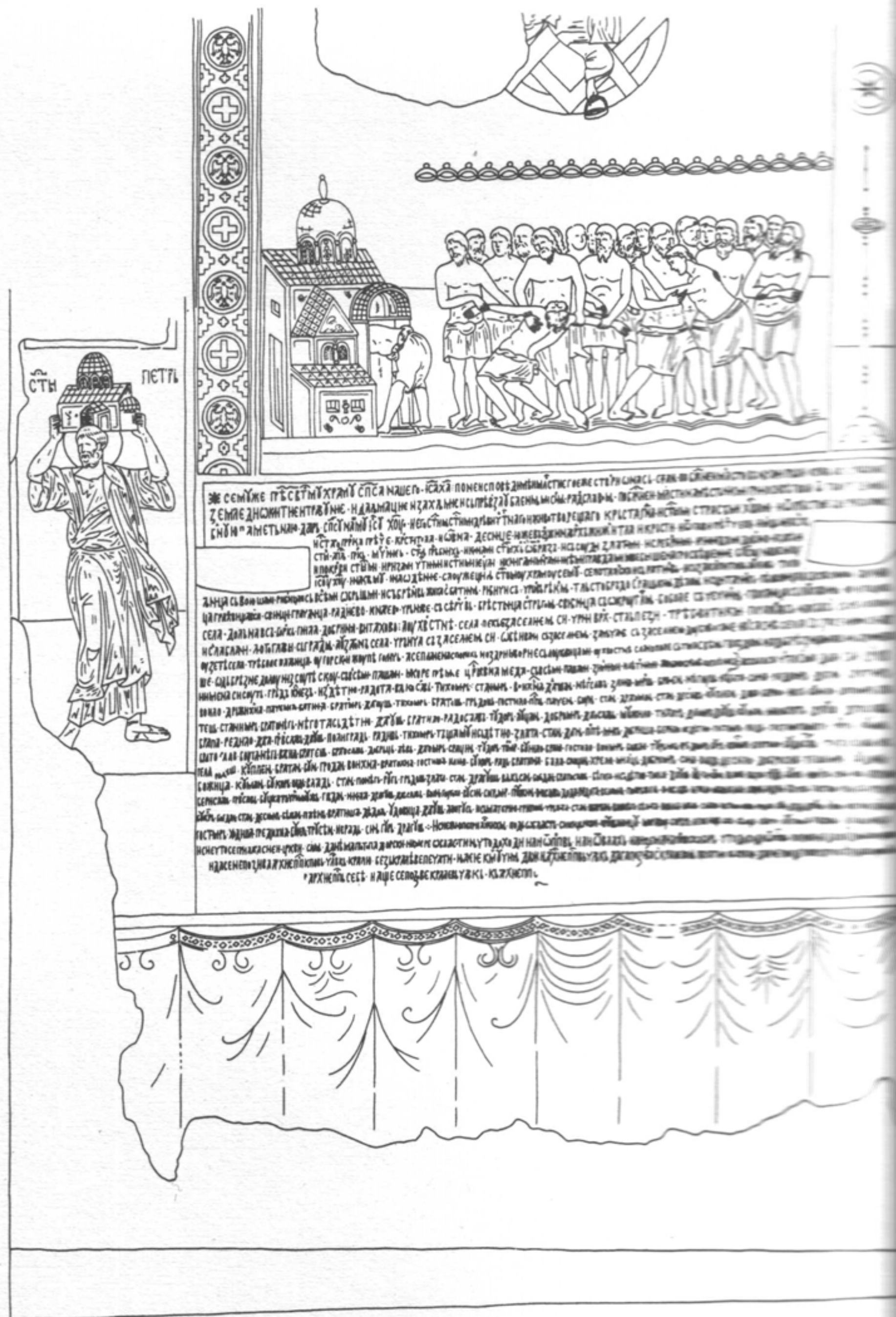
ПОГЛЕД НА ИСТОЧНУ СТРАНУ ПОРТИКА
PORTIQUE. LA COTE EST
VIEW ON THE EAST SIDE OF THE PORCH



ОРТИК КУЛЕ, ЗАПАДНИ ЗИД, ТИМПАН: „АКО НЕ БУДЕТЕ АО ОВО ДЕТЕ . . ."

ORTIQUE DE LA TOUR, MUR OUEST, LE TYMPAN: »SI VOUS E RETOURNEZ A L'ETAT DES ENFANTS . . .«

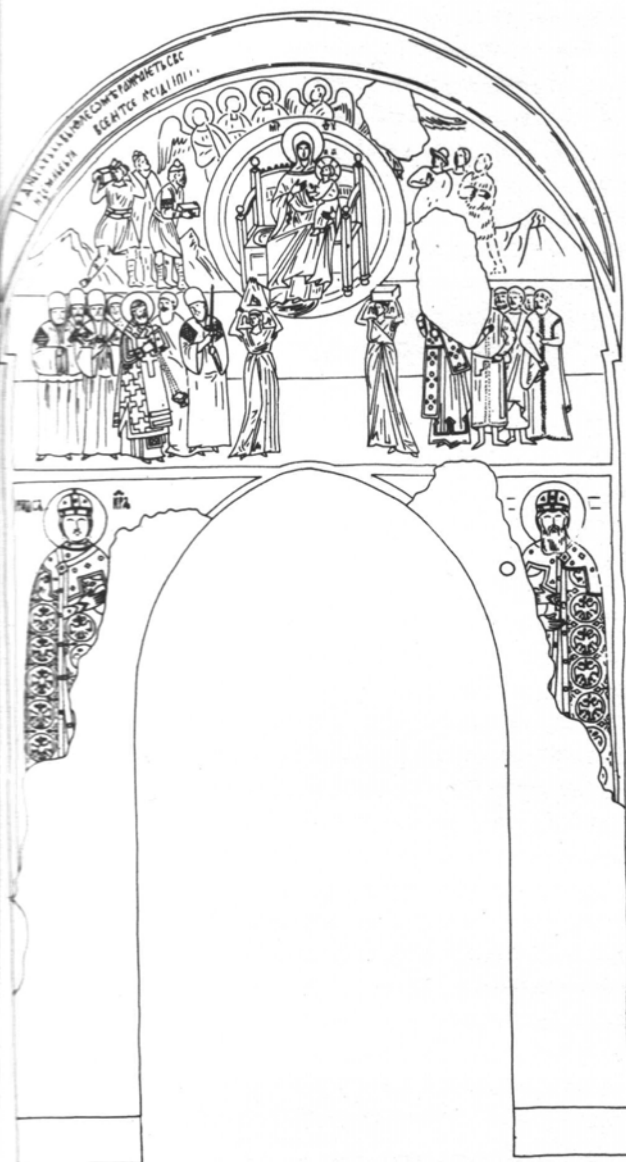
ORCH OF THE TOWER, WEST WALL, TYMPAN: „IF YOU RE NOT AS THIS CHILD . . ."



ПОРТИК КУЛЕ, НА ЛУКУ: АПОСТОЛ ПЕТАР; ГОРЕ: СЕВЕРНА СТРАНА СВОДА: ДРУГИ ДЕО КОМПОЗИЦИЈЕ ЧЕТРДЕСЕТ МУЧЕНИКА; ДОЛЕ, СЕВЕРНИ ЗИД: ПРВИ ДЕО ЖИЧКЕ ПОВЕЉЕ;

PORTIQUE DE LA TOUR, SUR L'ARC: L'APOTRE PIERRE; EN HAUT: PARTIE NORD DE LA VOOTE: LA DEUXIEME PARTIE DE LA COMPOSITION DE QUARANTE MARTYRS; EN BAS, MUR NORD: LA PREMIERE PARTIE DE LA CHARTE DE ŽICA

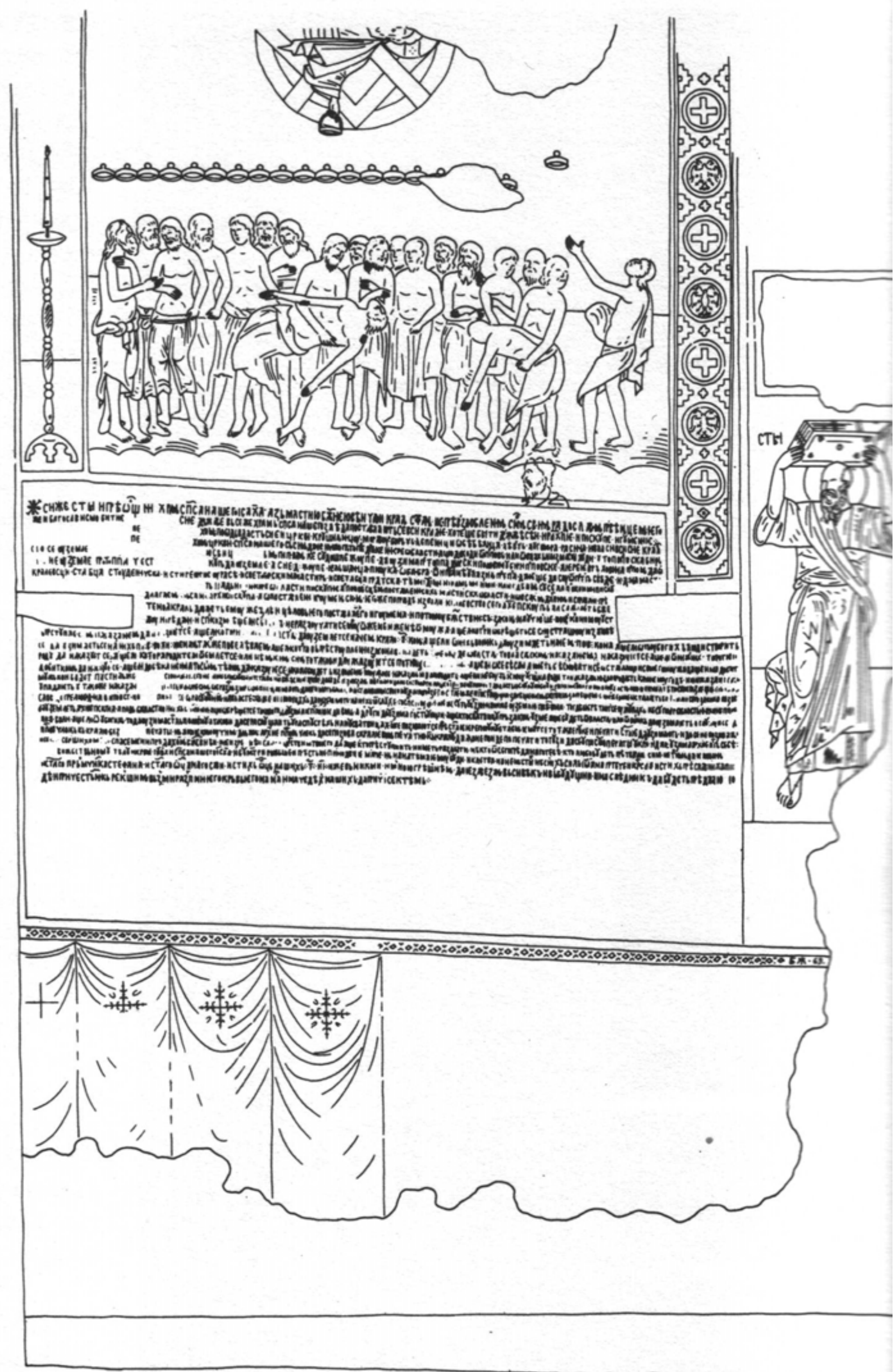
PORCH OF THE TOWER, ON THE ARCH: APOSTLE PETER; ABOVE, NORTH SIDE OF THE VAULT: SECOND PART OF THE COMPOSITION FORTY MARTYRS; DOWN, NORTH WALL: FIRST PART OF THE DOONATING CHARTER



ПОРТИК КУЛЕ, ИСТОЧНИ ЗИД, ГОРЕ: БОЖИЋНА ХИМНА; ДОЛЕ: КРАЉ РАДОСЛАВ И КРАЉ СТЕФАН ПРВОВЕНЧАНИ

PORTIQUE DE LA TOUR, MUR EST, EN HAUT: L'HYMNE DE NOEL; EN BAS: LE ROI RADOSLAV ET LE ROI ETIENNE LE PREMIER COURONNÉ

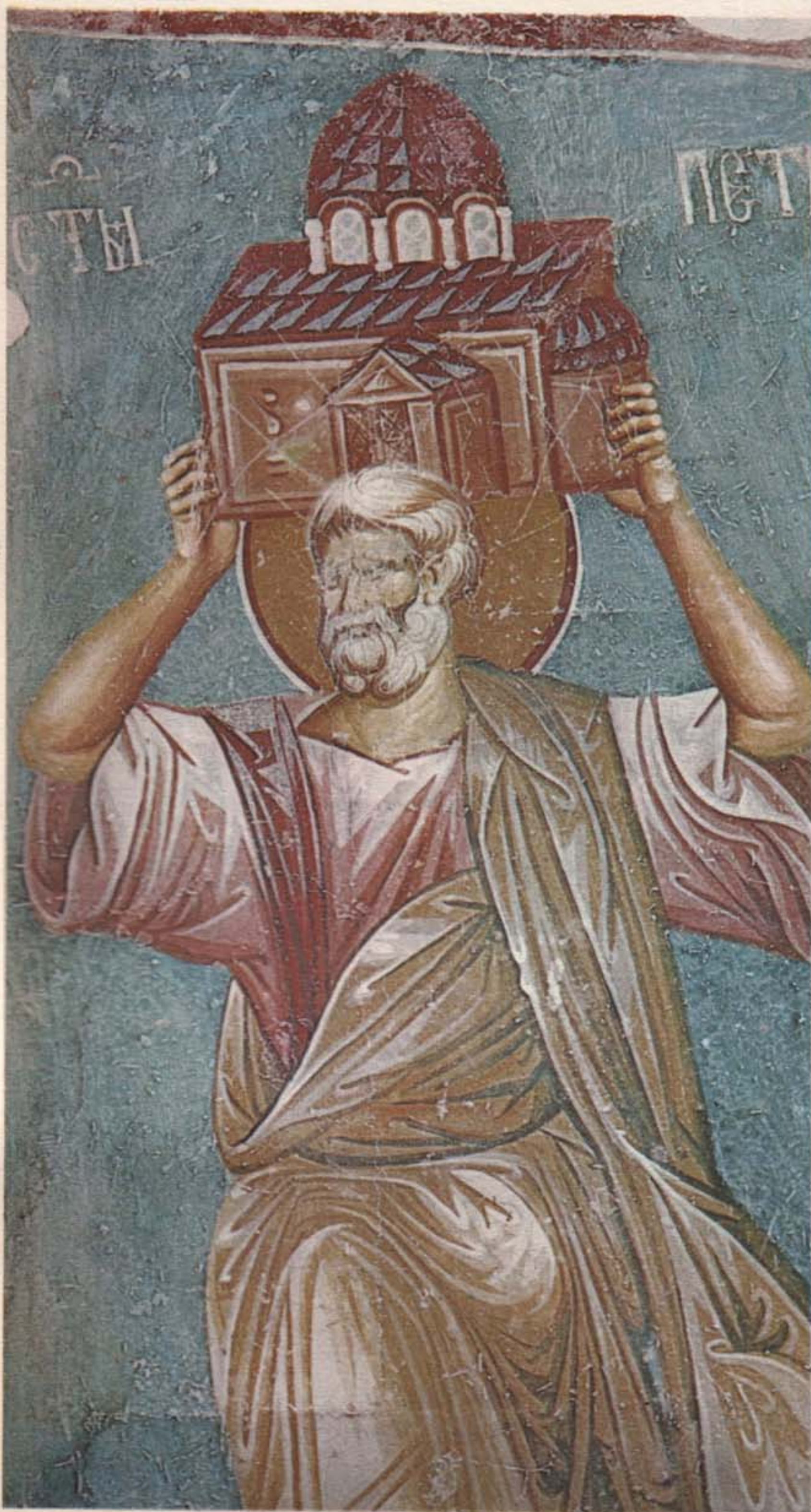
PORCH OF THE TOWER, EAST WALL, ABOVE: CHRISTMAS HYMN; DOWN: KING RADOSLAV AND KING STEPHEN THE FIRST CROWNED



ПОРТИК КУЛЕ, ГОРЕ, ЈУЖНА СТРАНА СВОДА: ПРВИ ДЕО КОМПОЗИЦИЈЕ ЧЕТРДЕСЕТ МУЧЕНИКА; ДОЛЕ, ЈУЖНИ ЗИД: ДРУГИ ДЕО ЖИЧКЕ ПОВЕЉЕ; НА ЛУКУ: АПОСТОЛ ПАВЛЕ

PORTIQUE DE LA TOUR, EN HAUT, LA PARTIE SUD DE LA VOÛTE: LA PREMIÈRE PARTIE DE LA COMPOSITION DE QUARANTE MARTYRS; EN BAS, MUR SUD: LA DEUXIÈME PARTIE DE LA CHARTE DE ŽIČA; SUR L'ARC: L'APÔTRE PAUL

PORCH OF THE TOWER, ABOWE, SOUTH SIDE OF THE VAULT: FIRST PART OF THE COMPOSITIONS FORTY MARTYRS; DOWN, SOUTH WALL: SECOND PART OF THE DONATING CHARTER; ON THE ARCH: APOSTLE PAUL



АПОСТОЛ ПЕТАР. ПОРТИК.
APOTRE PIERRE. PORTIQUE
APOSTLE PETER. PORCH

витељ куће господње. Али како су католички егзегетичари тврдили да се Христове речи о свезивању и дрешењу после Петра односе на његове наследнике, римске папе, у Жичи, саборној цркви архиепископије, изостављени су кључеви о врату првостолног апостола, јако уочљиви на поменутој охридској фрески. Осим у Грачаници, непуну деценију касније (1321) у опширном циклусу Христових мука и парабола, у луку изнад великог северног прозора под кубетом, неће се у српском живопису поновити ни слика Петра с црквом као атрибутом. У Жичи се, без сумње, још памтило како је цариградски патријарх Герман дао Сави, постављајући га за архиепископа свих српских земаља, власт да „разрешује и везује кривице људских сагрешења".[26]

Само је архитектонско решење простора испод куле проузроковало што се одмах после ове фреске гледалац не сусреће с једном композицијом која има исту сврху — да тумачи еклезијастичку мисао утемељену на почетном делу живописа главног храма архиепископије. Видљива тек приликом изласка из цркве, она се нашла позади улаза у широки и отворени портик, високо горе на узаном лучном одсечку западног зида, а односи се на Христове речи из једне његове проповеди у Галилеји о томе ко је највећи у царству небеском. Како је показано и на слици, хијератички организованој с главном личношћу у центру и с две симетрично распоређене узнемирене групе од по шест апостола на крајевима, он је, показујући им дете, одговорио, како се чита у натпису на фресци: аще не бѹдете ꙗко ѡтр(о)че сие не имате вь нибь ц(ь)ст(ви)е нбске (Мат. XVIII, 3). Учитељеве проповеди на тему о царству небеском управо у овом периоду његове делатности (Мат XIII, 53—XVIII, 35) објашњене су као први корак ка оснивању цркве, што ову фреску с таквим скривеним значењем држи у истој тематској и идејној вези са сликом Петра на предњој страни истога зида.

Као пандан Петру, на десној страни насликан је у истом ставу апостол Павле с великом књигом својих посланица на глави, атрибутом по којему се лако распознаје да је он

оденуо у теоретску формулу основе хришћанског учења. Лепог мрког мужевног лика, апостол садржи све фигуративне особине сликарске опсервације једног од бољих мајстора жичких фресака. Сав насићен смелошћу ума и карактера, чисто моделован у хармонијама светлоплавог, окера и жутог, он је задржао и сву звучну колоритност и исцрпност у опису облика које су постигли бољи сликари овог храма. Ту где је постављен с Петром на улазу, у дом господњи, што је у другим црквама уобичајено са страна врата која из нартекса воде у наос, као у Богородици Љевишкој, он подсећа на улогу васељенског учитеља која му припада у црквеној хијерархији. У служби посвећеној овој двојици главних апостола велича се тврдоћа једнога, а разум другога.

Као што је композиција иза Петра с црквом у вези с еклезијастичком идејом, тако је у одговарајућој симболици и велика композиција *Четрдесет мученика* најтешње повезана с апостолом Павлом. Исто као и у живопису Студенице из раног тринаестог века, у јужном вестибилу на обе стране засведене просторије и касније у Градцу, такође на зиду поред врата која воде у јужну капелу, нашли су се овде мученици са залеђеног језера у Севастији, који су се радије голи предали смрти смрзавањем неголи прибегли алтернативи спасавања у топлом купатилу по цену одрицања од вере у Христа. Да им је место на улазу, помишљало се и из чисто профилактичких разлога, као што је арханђелима или Богородици у тимпанима изнад портала. Али ма колико се композиција севастијских мученика доводила у логичну везу с локацијом, са сликом апостола Павла повезује је чврста идејна нит. Објашњење о узајамном слагању теме о четрдесеторици мученика и апостола Павла треба довести у везу с његовом Првом посланицом Коринћанима, посвећеној истинској улози проповедника вере. У њој се говори о дилеми Коринћана да ли да верују њему или Аполу: „Јер кад говори ко: ја сам Павлов; а други: ја сам Аполов; нијесте ли тјелесни?" (3, 4) — треба да зна да су они оба Богу помагали. Иако је из речи конкорданција јасно да се у овим старим текстови-

АПОСТОЛ ПАВЛЕ. ПОРТИК.
APÔTRE PAUL. PORTIQUE
APOSTLE PAUL. PORCH

„АКО НЕ БУДЕТЕ КАО ОВО ДЕТЕ ...", ДЕТАЉ. ПОРТИК, ЗАПАДНИ ТИМПАН
»SI VOUS NE RETOURNEZ A L'ÉTAT DES ENFANTS ...« PORTIQUE. TYMPAN OUEST
„IF YOU ARE NOT AS THIS CHILD ..." PORCH, WEST TYMPAN. DETAIL

ма налази адекватно објашњење о пролазном телесном трпљењу мука на залеђеној води[27] као спасу душе, ближи смисао дознаје се ипак по коментару Јерусалимске библије писма Коришћанима (3, 15) на конкорданције о води и ватри; у њему се каже да, иако Павле не мисли директно на Чистилиште, допуштено је помишљати, с већином црквених отаца, да је овде дата једна од основа учења о Чистилишту.[28] Захваљујући овом тумачењу сад је дефинитивно јасно да се Павле с Посланицом Коринћанима — баш како га и приказује фреска — укориченом у велики кодекс — слика заједно са *Четрдесет мученика* тумачећи ту композицију, и да ова парабола заједно с Петровом о цркви има исту мисао: утврђивање храма. И чисто иконографски смештај Христа у медаљону на темену свода овог улаза — који је, дакле, право Чистилиште — има профилактичко значење: чување сводова те цркве.

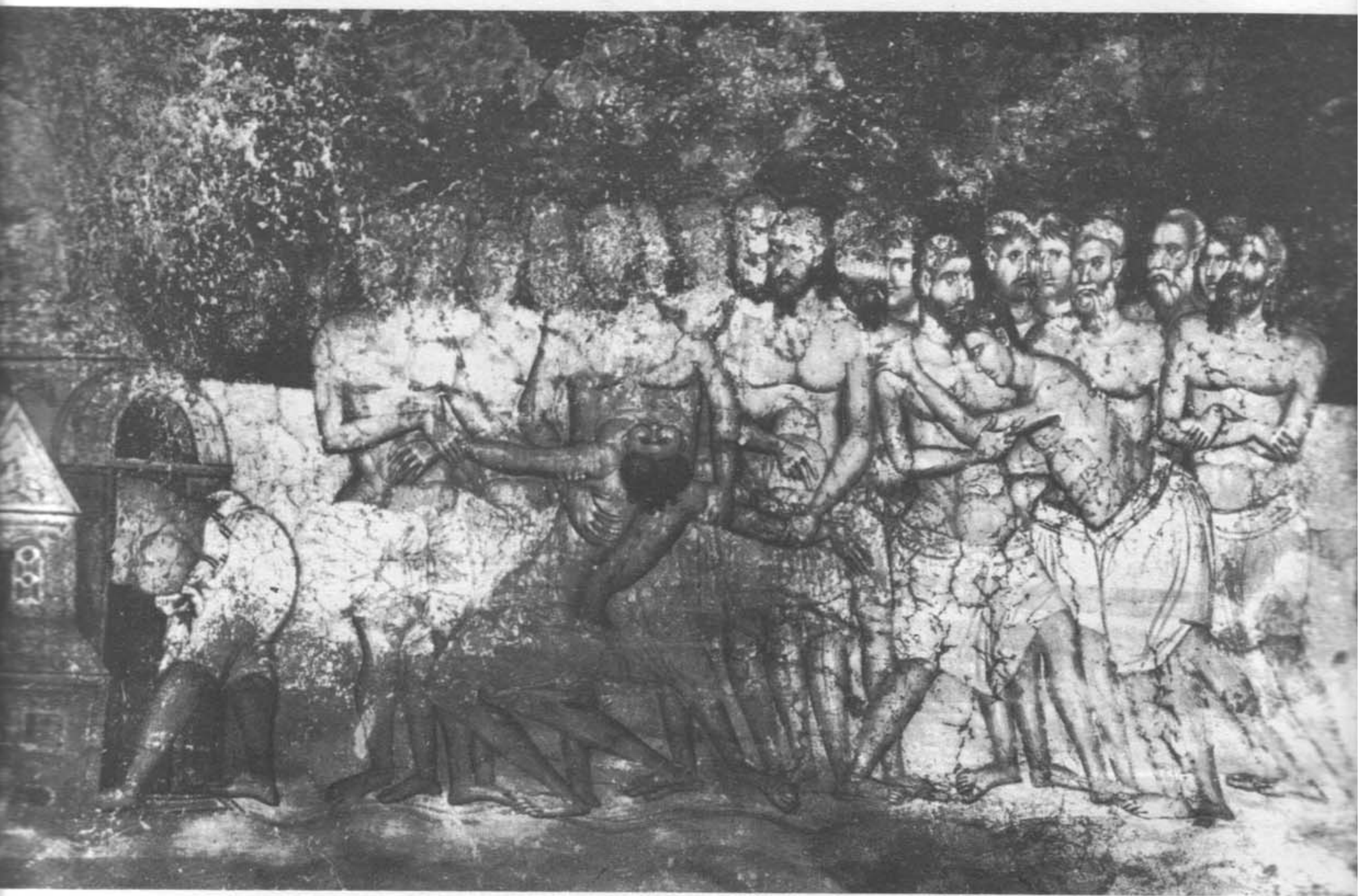
Жичко Чистилиште нема ликовног примера за угледање, али се не би могло рећи да се у њему не рефлектује одјек хуманистичког запада с Дантеовом Божанском комедијом у којој Purgatorio чини улаз у оба цар-

„АКО НЕ БУДЕТЕ КАО ОВО ДЕТЕ . . .", ДЕТАЉ
»SI VOUS NE RETOURNEZ À L'ÉTAT DES ENFANTS . . .«, DÉTAIL
„IF YOU ARE NOT AS THIS CHILD . . .", DETAIL

ЧЕТРДЕСЕТ МУЧЕНИКА. ПОРТИК, ЈУЖНА СТРАНА.
LES QUARANTE MARTYRS DE SÉBASTE. PORTIQUE, CÔTE SUD
FORTY MARTYRS. PORCH. SOUT SIDE

ства: Inferno и Paradiso. Не треба ни најмање да изненађује што су се палеологовске реминисценције у овако интересантном и изузетном сижеу сусреле са западњачким хуманистичким понирањем у ову тему.

Али прави смисао целокупне сликане симболике фресака у портику испод куле добија своје пуно образложење тек с великом композицијом на источном зиду изнад улаза у спољашњи нартекс где је илустрована једна од најлепших црквених песама византијске књижевности. По натпису на луку изнад врата, који се безмало сав може прочитати: ✝ дньсь хь вытлеѡмѣ раждаѥть се ѡть двце днесь безнач(альны) на(чинаѥтсе и слово вопло)щаѥтьсе сили небеснииѥ радꙋютьсе и земла сь чл҃вки веселитьсе вьльси дари приносеть пастири рѡ(жь)де(номꙋ дивετьсе ми непрестьтано)вьпиѥмь слава вь вишнихь б҃ꙋ и на земли мирь вь чловцѣхь бльговолениѥ — види се да је реч о божићној стихири на Хвалите, глас други, па би природно требало очекивати да ће на композицији бити приказано Рођење Христово. Али, ни текст стихире ни композиција не погађају прави садржај литургичке мистерије празника. Не указујући на раскорак између натписа и илу-



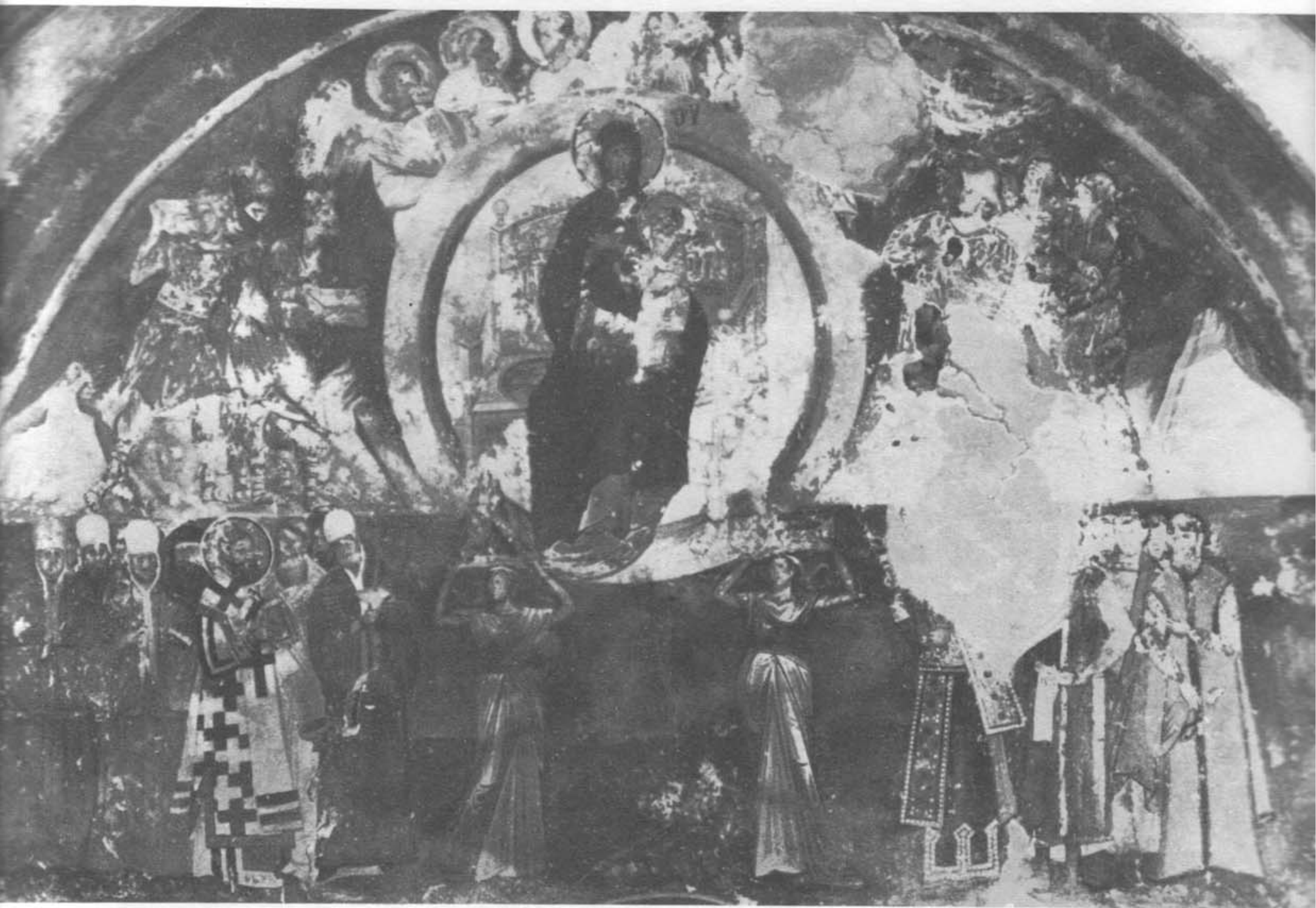
ЧЕТРДЕСЕТ МУЧЕНИКА, СЕВЕРНА СТРАНА
LES QUARANTE MARTYRS DE SÉBASTE, CÔTÉ, NORD
FORTY MARTYRS. NORTH SIDE

строваног сижеа, први испитивачи жичке фреске били су мишљења да се ради само о чувеној стихири на Господи возвах, на вечерњи Божића, којој је аутор познати црквени мелод палестински монах Јован Дамаскин.[29] Она се заиста увелико слаже с основним садржајем композиције, иако стихира на жичком натпису није Дамаскинова него Анатолијева,[29a] једног од већег броја аутора божићних црквених песама, за којега се не зна тачно да ли је идентичан с истоименим игуманом Студитског манастира, из једанаестог века, или с једним солунским епископом истог имена. На њој је у два регистра представљен хор корифеја српске цркве и државе и сам мотив химне. У горњем доминира велики светлосни круг у којему је репрезентативни призор испуњен познатом Богородичином фигуром на престолу с малим Христом у скуту. Сликару је лако пошло за руком да у већ манирираној експресији прикаже тренутак који је један други византијски песник, Марко Евгеник, описао као „прелудиј гласа од којега подрхтава ваздух".[30] Динамичним структурама одговарајућих покрета и ставова учесника ухваћени су моменти који приказују ан-

ђеле како певају, источне, персијске, краљеве (маге) како подносе дарове, пастире задивљене вешћу и догађајем, Земљу и Пустињу у виду персонификација две младе жене које носе на глави — исто као апостоли Петар и Павле, своје атрибуте — једна пећину, у троугластом оквиру, а друга јасле облика правоугаоног корита. Са страна ове две алегоричке фигуре, које су спуштене у доњи регистар, композицију уравнотежују две групе репрезентативних учесника свечаности: архиепископ Сава III као главна личност леве и краљ Милутин на челу десне скупине црквене и дворске свите једне архиепископије која глорификује своју самосталност и једне краљевине која се све више представљала богомданом. Тешко пострадала од влаге, фреска ове изузетно ретке теме није више погодна за студирање индивидуалног израза насликаних личности. Са инкарната и одеће отпао је сваки детаљ који би ближе говорио о физиономији и ликовним особинама фигура. Више се на њима не уочава игра светлог и тамног у опису великог броја насликаних личности. Само у различито нађеном покрету ситним цртежом и у истрвеним траговима боје осећа се стил симетричних комбинација с мноштвом најразноврснијих типова. Ненадокнадива је штета што је лик краља Милутина, једини у оваквим жанр-сценама, већим делом уништен. Сачувана је ипак, као културно историјска вредност, аутентичност дворског и архиепископског амбијента с физиономијама, одећом и држањем бираних личности тадашњег друштва.

Иако је по тексту самог натписа фреске требало да буде приказано познато Поклоњење мага, догађаја у којему доминира Мајка божја поред новорођенчета у јаслима, насликана је Марија с Христом на престолу као оличење „почетка без почетка" и оваплоћење Слова, праисконског сина божјег, чија се егзистенција доказује и пре рођења у Витлејему. У тако пресложену комбинацију једног овоземаљског и другог трансцендеталног догађаја, у мешавини реалног и имагинарног зограф сад убацује персонификације Земљу и Пустињу, мотив из друге, такође Анатолијеве стихире,[30a] богатије алегоријама и симболима. Градећи на тај начин нови тематски садржај, компилиран из два поетска састава, он у композицију уноси и актуелни призор — поглавара цркве и владара који са својим пратњама не само присуствују литургичкој мистерији него у њој активно учествују певањем у црквеном хору по освештаном древном обичају византијске цркве и цариградског двора, што ће од Милутина на српским фрескама постати и једна од специфичности наше царске иконографије.

Велики познавалац византијске уметности G. Millet[31] својевремено се учено трудио да до постанка ове композиције продре интерпретацијом истих сцена у охридској Перивлепти, у каснијој Раваници и на једној икони неодређеног времена из збирке Уварова. Да је познавао натпис жичке композиције, његов заобилазни пут доказивања помоћу аналогија био би знатно скраћен; наш би га текст изнад фреске директно одвео до порекла основног дела садржаја. Осетивши га ипак у једном „Опису Рођења" већ помињаног песника Марка Евгеника, био је уверен да је у питању једна стара византијска композиција која се није сачувала. Судећи по томе што у Ватиканском менологу Василија Другог (gr. 1613), писаном и илуминираном око 986. године, Поклоњење мага долази као самостална представа после Рођења Христова, чинило му се да је архитип био изведен у минијатурном сликарству. Изворно по њему, у жичкој Божићној песми, непосредније неголи у охридској, извршена је подела у два регистра, тачно по речима „Описа": „Видиш ли, *испод* Богородице, корифеј хора певача..." У сликарству провинцијског властелина Арбанаса Прогона Згура, на фрески Перивлепте, иако мање од Богородичине, фигуре овоземаљских учесника хора (вероватно патријарха на челу једне свечане дворске византијске поворке), с истим персонификацијама, али сад дечјег раста, које још и седе да би што мање биле видљиве у централном призору, што ће се поновити и у Раваници и у солунским Апостолима[32] — стоје поред великог Богородичиног престола. У њој је и по садржају фреске и по њеном натпису, почетку Дамаскинове стихире, основна преокупа-



БОЖИЋНА ХИМНА. ПОРТИК, ИСТОЧНИ ТИМПАН
L'HYMNE DE NOËL. PORTIQUE, TYMPAN EST
CHRISTMAS HYMN. PORCH. EAST TYMPAN

ција сликара велика фигура Богородице с Христом на престолу — величање главних учесника радње — док је у Жичи, на фрески без хијератичког подређивања личности, оно послужило као повод да се изједначе учесници са сведоцима једног библијског догађаја, штавише и с персонификацијама и онима који су присуствовали церемонији једне божићне свечаности у главној српској цркви. На византијском архитипу био је, дакле, приказан додатни, палатински, мотив, а у иконографском погледу уочена новина пренесена је у наш живопис као замена једних историјских личности оронулог царства с другима једног краљевства које је тек било отпочело експанзију — ромејског цара и васељенског патријарха с аутокефалним архиепископом и „крепким и самодржавним краљем", како Данило II назива Милутина.

Занимљивост античког сижеа у *Божићној химни* мотивисана је приказивањем догађаја у Витлејему као универзалне стварности и бесконачне вечности. Уношењем једног

БОЖИЋНА ХИМНА, ДЕТАЉ: ПЕРСОНИФИКАЦИЈА ЗЕМЉЕ И ПУСТИЊЕ. ПОРТИК, ИСТОЧНИ ТИМПАН

L'HYMNE DE NOEL, DÉTAIL: PERSONNIFICATIONS DE LA TERRE ET DU DÉSERT. PORTIQUE, TYMPAN EST

CHRISTMAS HYMN, DETAIL: PERSONIFICATION OF THE EARTH AND THE DESERT. PORCHE, EAST TYMPAN

облика лутајућег сижеа, персонификација, ту историјски и уметнички смисао догађаја постиже кулминацију у завршном делу радње. Јер, као што је и сам Божић хришћанска замена за незнабожачки празник „непобедивог сунца", Sol invictus, који је падао у исти дан, 25. децембра, тако су и персонификацијеЗемља и Пустиња наслеђени симболи, познати од античких времена: Земља — Геја, богиња плодности, а Пустиња — иако бесплодно Азазелово царство, боравиште жртвованог јарца на којега су свањена „сва безакоња" синова Израиљевих (Трећа књига Мојсијева XVI, 9—21). И као што Петар и Павле на улазу у храм с атрибутима које носе подсећају по далеком иконографском значењу на Херакла под теретом небеског свода на једној метопи с Есперидиним јабукама у Олимпији и на атланте Теламоне који подржавају епистил Зевсовог храма у Гиргенту, тако су две жичке персонификације с пећином и јаслима на рукама, уздигнутим изнад главе, иконографски деривати египатских поворки жена које у великим земљаним посудама на глави носе плодове земље, или носачи хидрија — spondophòroi — на једном фризу Партенона, или Кора са Ерехтејона на Акрополису у Атини, које су у рукама такође држале сакралне посуде за либацију или за обављање култа на месту где је сахрањен херој Кекроп.[33] Вечни дуалистички мотив добра и зла овде је претворен у победу једнога над другим: властитеља цркве над господаром пакла, светлости која се рађа и која ће вечно трајати над мраком који је осуђен на бесконачну судбину. Исте карике сижејног ланца садрже два анђела на улазу у егзонартекс Богородице Љевишке, истог духовног творца иконографског програма оба улаза, призренског епископа (до 1309), а затим српског архиепископа у Жичи (1309—1316).[34] Тачно по идејној садржини протумаченог схватања догађаја приказаних у жичком портику сликар улаза у призренску саборну цркву једног анђела, оног са златном рипидом на којој је Христов лик, представља у јаркој светлости радосног празника, а другог, с копљем обореним наниже, у вечном мраку, као дадофоре, доследно прастарој формули израженој у феномену на скулптурама храма у Абу Симбелу у тренутку кад први јутарњи зраци сунца продру кроз све просторије до дна олтарске нише и обасјају божанску природу Рамзеса и његове жене, а оставе у сенци његовог двојника из царства вечног мрака.

Овој игри са симболима одговарају основни моменти у организацији садржаја ликовне декорације оба простора који служе за увођење у мистерије тих храмова. Једнога, у којему је све подређено почетку историје човечанства како је схвата хришћанска црква, а другога, који опомиње на њен крај. У првоме само *подсећање на то* да је Божић један пол хришћанске литургичке године (Ускрс је други) и да с њим она почиње, да

БОЖИЋНА ХИМНА, ДЕТАЉ: БОГОРОДИЦА.
L'HYMNE DE NOËL, DÉTAIL: LA MÈRE DE DIEU
CHRISTMAS HYMN, DETAIL: THE VIRGIN.

су годишњи помени главних личности на улазу у жички храм апостола Петра и Павла у старини падали у четврти дан божићних празника, и да као увод у циклус фресака свих сталних празника у години жичке божићне теме стоје у пролазу за егзонартекс, који је био исликан сценама мучења и ликовима свих светитеља по црквеном календару — довољно је да се схвати зашто је ова корелација у предворју оба храма тражена и истакнута. У жичком портику конфликтност сижеа је сва у идеји о рађању и тријумфу — сина божијег и српске цркве, а у егзонартексу Љевишке у застрашујућој визији Христовог „другог доласка". У првој, на апотеози Богородици, по Анатолијевој песми, уметник ових паралела послужио се најпластичнијим алегоријама из божићне стихире а у другој, у Призрену, где доминира Страшни суд, њему је пред очима лебдео само сиже са садржајем из омилије Јована Дамаскина о Богородичиној смрти. Претварање његових поетских садржаја о почетку овоземаљског и о вечности загробног живота, који су канонизовани у богослужбеној литератури у ликовну манифестацију, говори више него о добро погођеној симболичкој подударности. Ради се, без сумње, о префињеном избору у редакцији снажних креативних личности какве се већ само по слагању ових блиских сижеа показују Сава III и његови уметници који су знали да нађу тражени одговор помоћу фигуративних представа као основно средство свога начина изражавања. Ови пак последњи, изабирањем иконографских прасижеа из богате ризнице античке уметности и трансформацијом њихове митолошке садржине у условну и сасвим подређену новој историјској ситуацији, још једном се потврђују као врсни зналци старе уметности.

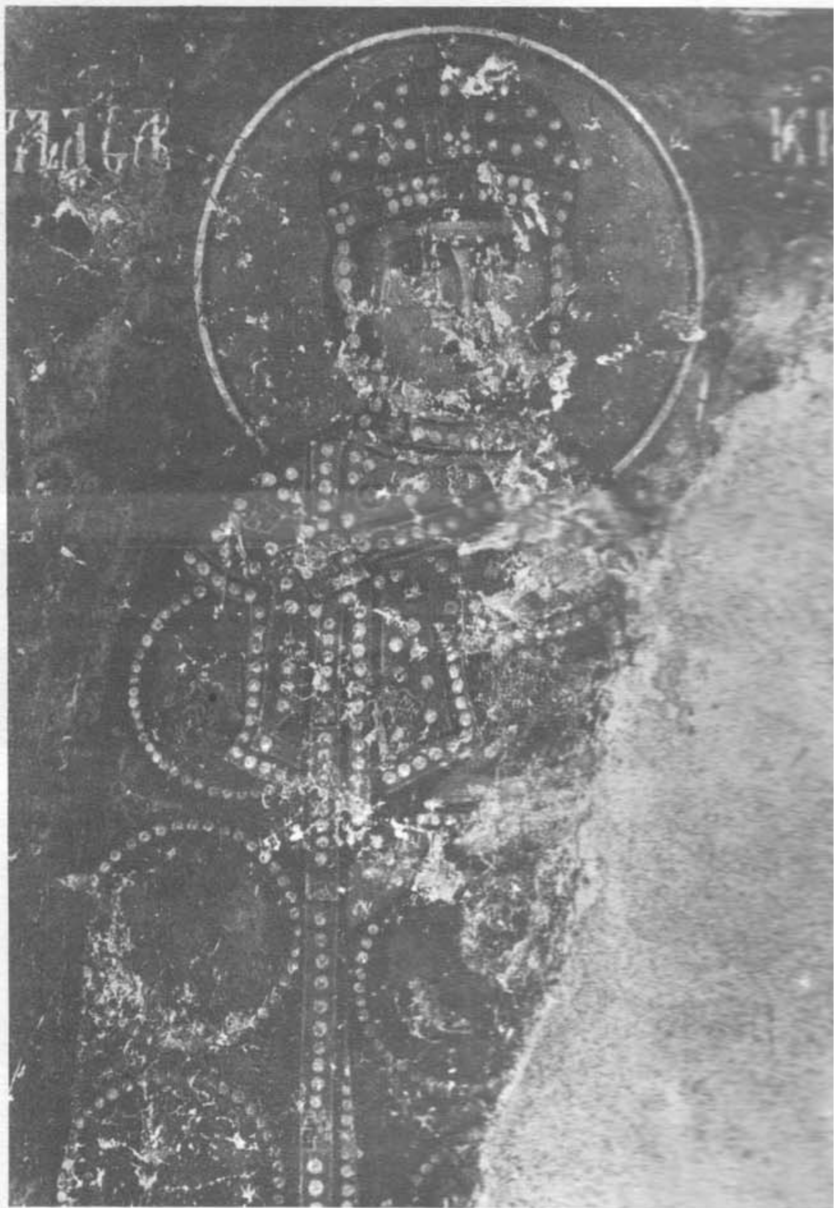
Персонификацијама у портику Жиче, као ни у Перивлепти, Богородици Љевишкој и Грачаници, не треба тражити временски ближе паралеле, оне су директно преношене с античких узора, што је био један од метода палеологовских сликара да премосте у ликовном изражавању оно што је пре њих било с великим ентузијазмом постигнуто на литерарном пољу победом начела о слагању оба Завета. Евоцирање јелинске мудрости, оживљавање интересовања за класичну књижевност и преузимање из ризнице богате античке уметности сликовитих и занимљивих сижеа с већ иживљеном и заборављеном паганском симболиком, нагло су постали помодни у тадашњем ученом свету на двору краља и архиепископа. И за самога архиепископа Саву III у краткој биографској белешци Данила II каже се да је био теолошки изузетно учен човек: „беше вешт у сваком добром делу".[35]

Никад се, дакле, с толико одушевљења у високим српским палатинским круговима није примало било шта са стране као што је прихватана јелинизација која је потицала из палеологовског покрета. Она је у нашој зографској уметности оставила неизбрисиве трагове једне високе плиме у култури сликања каква се само у епохама догађа. Али интелектуализација сликарства није ни у нас, као ни друге у сфери византијског ликовног деловања успела, као ренесанса на Западу, да синтетише лепоту визуелног и тактилног с поетским фигурама. Колико се ингениозном показала у изналажењу симбола којима је тумачила савремене токове идеја и мисли високих слојева друштва, толико је хаотичних неспоразума унела у већ потпуно дограђени систем ликовне структуре монументалног сликарства. Можда ништа боље у целокупној палеологовској уметности није у стању да илуструје ова два мимоходна кретања као наш жички пример.

Док су све сцене у портику, о којима је досад било речи, и иначе у служби јединствене тематике, и по наративности и по симболици типичне за ренесансу Палеолога, дотле се преостали садржај фресака у овом простору показује у сасвим другој светлости. Ту су насликани ликови ктитора Стефана Првовенчаног надесно и његова сина краља Радослава налево од улаза у егзонартекс, с целокупним текстом оснивачке жичке повеље, исписане у два дела на северном и јужном зиду. Уклопљене у преостали простор и технички прилагођене већ интерпретираној теми о оснивању цркве, оне с њом на први поглед остављају утисак нераздвојне целине.

као да се само по себи подразумевало што се испод *Божићне химне*, у којој учествују и ктитори обновљеног живописа, краљ Милутин и архиепископ Сава, налазе Првовенчани и његов син, који су један век раније подигли цркву и живописали је. Тако је појмљиво што се тим поводом ту јавно објављује и ова толико важна повеља. Било је то и 1220. године, кад је написана, уобичајен акт којим се обелодањују значајне државне и црквене одредбе и исправе с правима и повластицама властелинстава тек основане архиепископске цркве. Већ у Византији познат обичај сликања донатора с текстом њихових аката пренео је и Немања у своју задужбину Студеницу. Његов син и биограф Сава у Животу св. Симеона Немање пише како је оснивач дао студеничкој Богородици Добротворки поседе, иконе, црквене судове, књиге, ризе и завесе — „што је писано у златопечатној његовој повељи, а (што је) још и у цркви написано на стени".[36] Драгоцени Савин податак, нажалост, не прецизира у којем је делу цркве могла бити исписана Немањина студеничка повеља. Из аналогија пак с доста сигурности може се помишљати да је била негде на улазу — као типик више врата испоснице св. Саве у Кареји, и Милутинова грачаничка повеља изнад пролаза из ђаконикона у наос.

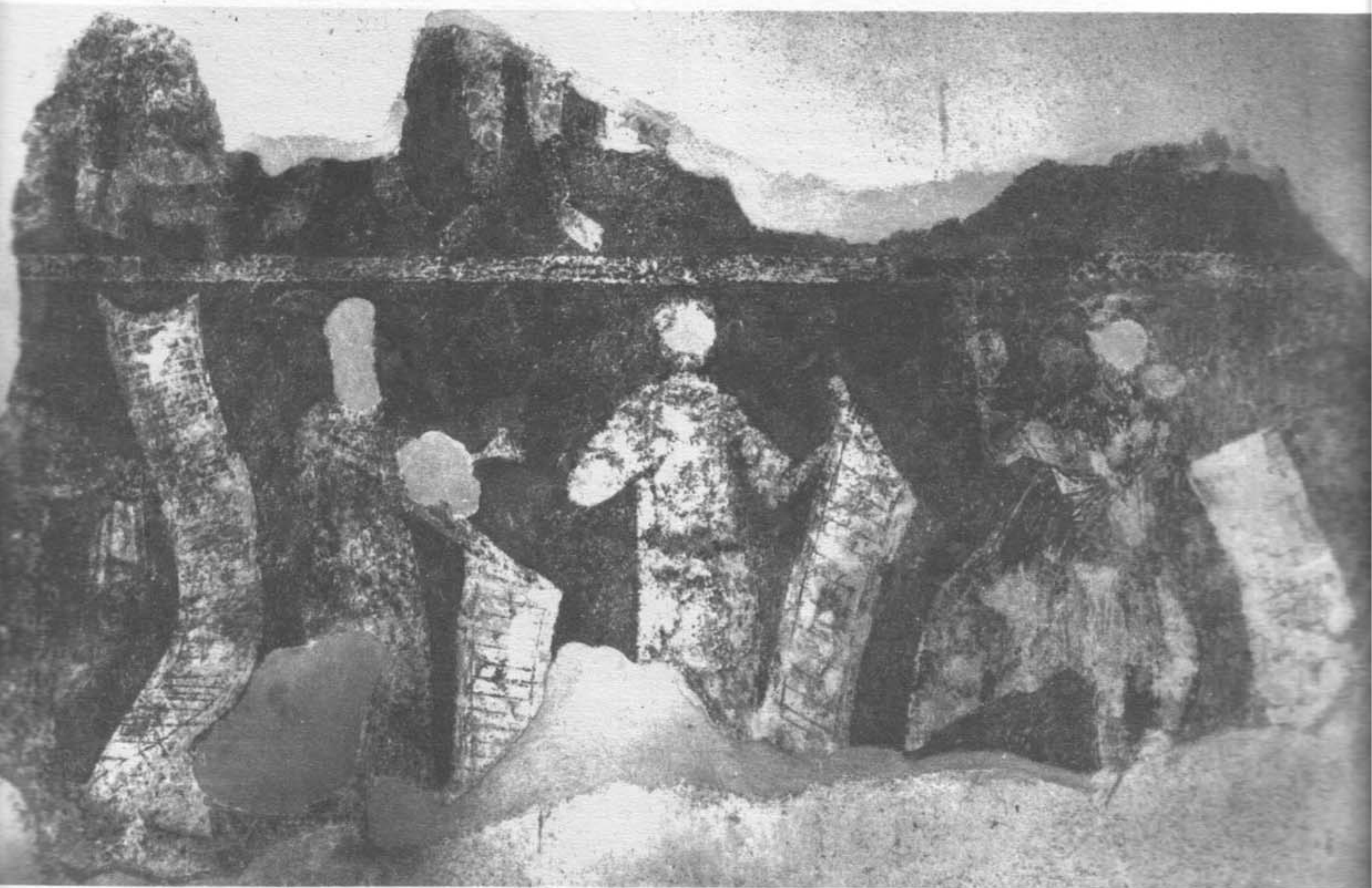
Једна од паралела са Студеницом — ктитори с повељама на улазу у храм — говори више него о чувању и поштовању традиције у распоређивању ових композиција. Потпуно фронталне у ставу, с дискретним покретом руку којим се жели скренути пажња на повељу, непомичних глава, укоченог израза лица, ктиторске фигуре, по формату нешто скромније али строже од стојећих светитеља у првој зони наоса, сасвим одишу духом раног тринаестог века. Карактеристике старог стила допуњују пуни облици њихових глава на кратким вратовима без моделације, с монохромним инкарнатом. Како су те фреске услед влаге изгубиле све стрпљиво и споро сликане детаље, сад изгледају као да их је мајстор *Божићне химне* верно рестаурисао са старог дела. Младолики Радослав, боље одржан од Првовенчаног, сликан без икаквих телесних контура у шаблонском цртежу одеће с орловима на равној површини непластичне



КРАЉ РАДОСЛАВ. ПОРТИК, ИСТОЧНИ ЗИД
ROI RADOSLAV. PORTIQUE, MUR EST
KING RADOSLAV. PORCH, EAST WALL

материје, није у оваквом изгледу нигде сачуван, те би се једва смело помислити да би сликари четрнаестог века могли такав његов лик у донаторској композицији дати без ослонца на првобитни.

Хронологија новијег живописа Жиче има чврст ослонац у историјској документацији једино у завршној фази. Натписи на фрески



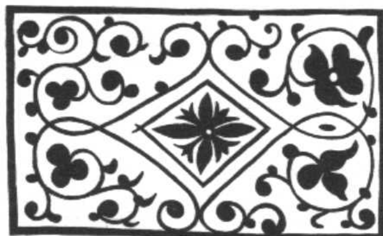
СПОЉНА ПРИПРАТА, ЗАПАДНИ ЗИД: ЈЕСЕЈЕВО СТАБЛО (ФРАГМЕНТ)
LE NARTHEX EXTÉRIEUR, MUR OUEST: L'ARBRE DE JESSÉ (FRAGMENT)
EXONARTHEX, WEST WALL: THE TREE OF JESSE (FRAGMENT)

Божићне химне, који уз њихове ликове помињу архиепископа Саву III и краља Милутина, датују само целину закључену с неколико композиција у портику куле. Без писаних података, и њих је тешко везивати за одређену годину, иако је сигурно да су настале пре архиепископове смрти 1316. године као последње дело којему је он дао идејну и тематску замисао. Индиције о *менолошком циклусу* у великом делу спољашњег нартекса отварају донекле сигурнији приступ постављеном питању. У једном таквом подухвату, о којему су у историјској композицији портика оставили видљиво и наглашено сведочанство, Милутинова и Савина ангажованост не би се могла замислити ограничена искључиво на рестаурацију једног улаза у храм. Предворје храма и екснонартекс били су, без сумње, одједном живописани.

Од целокупног сликарства великог жичког спољњег нартекса, игром случаја очуван је на западном зиду испод северног округлог прозора фрагментован остатак једне теме с античким персонификацијама — мудраци-

ма из *Јесејевог родословног стабла* у којему је Христос последњи потомак. Ова посве палестинска тема, нарочито после 1169. године, — кад се нашла око улазних врата на мозаику цркве Рођења у Витлејему, с локалним сиријским цртама, али и под утицајем цариградског сликарства, — брзо осваја себи место и у западној и у источној иконографији, да би у сликарству Грачанице прешла у једну нову трансформацију — династичку немањићку лозу. Неколико једва видљивих ситних фигура у необичним оделима и капама с дугим исписаним пергаментима, осим контурних сад већ без икаквих других колористичких вредности, распоређена једна до друге, наводиле су најпре погрешно на помисао о припадности менолошком циклусу. Заједно са сценама -- *Бог шаље Јована да проповеда у околини Јордана* и *Исус тражи од Јована да га крсти*, затеченим почетком овог века код врата која из ексонартекса воде у јужну капелу, оне су, у ствари, само слагањем тема с илустрованим циклусом свих годишњих празника оправдавале претпоставку о још једном менологу као у скупини Милутинових цркава Св. Николи Орфаносу у Солуну, Старом Нагоричину у Македонији и Грачаници на Косову. Сад се не може више ни с толиком хипотетичношћу тврдити да је менолог у њој заиста био илустрован, будући да је и оно мало сликарства код улаза у јужну капелу потпуно пропало у последњем рату. Пропале су још раније све фреске на своду, међу којима су без сумње били насликани, у оба слоја из XIII и из XIV века, *Црквени сабори*. Од живописа из Савиног доба још се држе фрагменти орнамената у јужним прозорима.

Осим што је сликарство портика стилски друкчије од оног у наосу и олтару, и иконографски разлози, а у првом реду потреба за комплетирањем Жичине сликане декорације темама које јој недостају — историјским поворкама и донаторским композицијама, неизоставно нагоне на закључивање о целовитом декораторском захвату свих зидних површина великог ексонартекса и портика, које су, безмало, равне главном делу читаве цркве. Елементи царске иконографије у *Божићној химни* — Милутиново учешће у ритуалу празника — чине да се цео подухват сликања предњег дела Жиче доведе у везу с владаревим тријумфом на бојном пољу, с победом његове војске над „Персијанцима" 1313. године. Као тријумфатор он можда и присуствује божићној церемонији и молепствијама убраним ловорикама у главној цркви архиепископије. За ту прилику крајем 1313. године могло је последње по реду бити довршено живописање жичке спољне галерије, њеног у рашкој архитектонској традицији изузетног парадиза.



НАПОМЕНЕ

[1] О сликарству Жиче види В. Р. Петковић, *Манастир Жича*, Београд, 1911; *Спасова црква у Жичи*, Београд, 1912; *La peinture serbe du moyen-âge* I, Beograd, 1930, таб. 30г—33а, II, 1934 таб. XXXIV—XLI; *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд, 1950, 119—124, сл. 324—331; G. Millet — A. Frolow, *La peinture du moyen-âge en Yougoslavie*, fasc. I, Paris, 1954, IX, pl. 48—62, 92—93; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље, 1934, 34—35, таб. IX, сл. 13; *Старо српско сликарство*, Београд, 1966, 38—39, 96—98; Г. Суботић, *Жича*, Београд, 1960 (друго издање 1968); П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје, 1967, 148—149 и passim; Д. Тасић, *Манастир Жича*, Краљево и околина, Београд, 1966, 141—158; *Фреске из XIII века у капели студеничке звонаре*, Зограф 2, 10.

Чишћење и конзервацију фресака извео је 1961. године Републички завод за заштиту споменика културе под руководством Бран. Живковића.

[2] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris 1960², 400 sq; K. Weitzmann, *Vaorious Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century*, Dumbarton Oaks Papers 19 fig. 19, 32; C. Mango, E. J. Hawkins, *The Hermitage of S. Neophytos and its Wall Paintings*, Dumbarton Oaks Papers 20, 149—150, fig. 32.

[3] G. Millet, o. c., 468.

[4] *Житије св. Саве* од Теодосија, изд. Б. Даничић, Биоград, 1860, 141.

[5] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 39.

[6] В. Н. Лазарев, *История русского искусства* I, Москва, 1953, 467.

[7] Доментијан, *Животи св. Саве и св. Симеона*, превео Л. Мирковић, Београд, 1938, 138.

[8] ѥгоже самь оуготова себѣ, Светосавски зборник 2, Београд 1938, 56.

[9] *Списи светога Саве и Стевана Првовенчанога*, превео Л. Мирковић, Београд, 1938, 196.

[10] *Idem*, 196—197.

[11] *Idem*, 198. Већ само по речима Првовенчанога о полагању реликвија „на спремљено место" после службе часног и животворног крста несумњиво је да се та светиња није чувала у олтару, већ у специјалној ризници. Слично је чуван у трезору Царске палате у Цариграду у време цара Константина VII релнквијар са Претечином десном руком који је послс 1204. године пренет у Француску, cf. J. Ebertsol, *Sanctuaires de Byzance, Les anciennes sanctuaires de Constantinopole*, Paris, 1921, 80. Ни кад је каснијс пренета у Жичу, Немањина ставротека није била положена у олтар, већ у зато унапред припремљену просторију (в. даље стр. 21).

[12] А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права од XII до краја XV века*, Београд, 1926, 18.

[13] Доментијан, о. с., 149.

[14] *Idem*, 165.

[14a] *Idem*, 126.

[15] Теодосије, *Живот св. Саве*, превео М. Башић, Београд, 1924, 190.

[16] П. Мијовић, *Теофанија у сликарству Мораче*, Зборник Светозара Радојчића, Београд, 1969, 184.

[17] С. Пеликанидис, Καστορία I, Thessaloniqe, 1953, сл. 14.

[18] С. Радојчић, *Старо српско сликарство, 46.*

[19] В. Н. Лазарев, *История византийской живописи* II, Москва, 1948, таб. 106; G. et M. Sotiriou, *εἰκόνης τῆς μονῆς Σινα, Athènes, 1956, fig. 91, 94;* K. Weitzmann, o. c., 21, сл. 36.

[20] A. Dumont, *Sur quelques représentations de la mort de la Vierge*, Révue archeologique за 1870—1871; Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* I, fig. 373.

[21] С. Радојчић, *Милешева*, Београд, 1963, 19—21.

[22] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 90, 92, 96—98.

[23] *Списи св. Саве, 94—95.*

[24] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд, 1963, 82—84.

[25] Библисти тврде да грчка реч πέτρος — камен, која одговара арамејској képha — стена, пре но што ју је Христос изговорио, није означавала лично име. Промена је изведена доцније (Јован I, 42: „. . . ти ћеш се звати Кифа, које значи Петар").

[26] Теодосије, о. с., 184.

[27] С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, Зборник радова Византолошког института 8/2, 364—365.

[28] »Bien que Paul ne pense pas directement au Purgatoire, il est permis de trouver ici, avec plusieurs Docteurs, un des fondements de cette doctrine«, *La sainte Bible*, ed. du Cerf, Paris, 1961, 1513, нап. е.

[29] В. Р. Петковић, *Спасова црква*, 79, и по њему досад сви остали писци.

[30] E. Mercénier, *La prière des églises de rite byzantin*, II, 1, Paris, 1962, 201, 229.

[31] G. Millet, o. c., 163, sq.

[32] A. Erman, *Aegypten und aegyptisches Leben in Altertum*, Tübingen, 1923, 92; P. Ducati, *L'arte classica*, Torino, 1927, fig. 324, 340, 341, 361, 427, 428.

[33] A. Hyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes, 1955, 51—52, Пл. 17.

[34] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 97.

[35] Данило II, *Животи краљева и архиепископа српских*, превео Л. Мирковић, Београд, 1935, 246.

[36] *Списи св. Саве и Стевана Првовенчанога*, 111.

LE MONASTÈRE DE ŽIČA

THE MONASTERY OF ŽIČA

MILAN KAŠANIN

LE MONASTÈRE DE ŽIČA

Le monastère Žiča fut fondé par le roi Etienne le Premiercouronné (1196—1228). D'après la charte de fondation, écrite sur le mur de l'église du Sauveur, le monastère était destiné à devenir le siège de l'archevêché orthodoxe serbe autocéphale où seraient couronnés les rois et où seraient nommés les chefs de l'église.

Bâtie dans la région du confluent de l'Ibar et de la Morava, l'archiépiscopale Žiča se distinguait déjà par son site géographique. Aucune autre fondation royale dans l'état des Nemanjić ne se trouvait plus au nord qu'elle — il fallait que l'archevêché indépendant serbe se trouvât à même distance de Constantinople byzantin que de Rome latine. Par contre, un réseau routier bien développé reliait Žiča aux villes et monastères sur l'étendue de la terre serbe dans toutes les directions.

Par sa caractéristique topographique également, Žiča diffère de la plupart de monastères serbes. Du plateau, sur lequel se dressent les bâtiments monastiques comme sur un piédestal, un des plus étendus paysages s'offre au regard — la vue sur la vaste vallée de la Morava entourée de collines, pleine de villages et de bourgades, de champs cultivés et de vergers. Dans la sérénité et la luminosité du paysage de Žiča il n'y a rien d'ascétique ni mystique. C'est un lieu tout indiqué pour les grands prélats et non pour les ermites.

La nature qui entoure Žiča est aussi belle que riche; les raisons économiques ne furent pas moins décisives que celles de sûreté dans le choix de cet endroit pour y fonder l'archevêché. Autant que la localité, les environs ont l'aspect d'une grande seigneurie.

La construction du monastère Žiča commença immédiatement après 1208. L'église du saint Sauveur fut bâtie avant 1219. Les fresques y furent peintes en 1220. L'archevêque Sava I, le frère du roi Etienne, lequel en 1219 obtint à Nicée de l'empereur Théodore I Lascaris et du patriarche Emanuel l'autocéphalie de l'église serbe, veillait sur la construction de l'ensemble et sur l'exécution de la peinture à fresque dans l'église.

Un biographe de l'archevêque Sava I, le moine Théodose affirme que Sava, lors de la construction de Žiča fit venir les marbriers et les peintres de la ville de Constantin. En réalité il n'a pas pu les faire venir de Constantinople, vu qu'en 1219 ili se trouvait à Nicée d'où il regagna la Serbie par le Mont Athos et par Salonique. Si du tout ce fut lui qui avait cherché les peintres de Constantinople pour Žiča, il les a trouvés à un autre lieu qui nous est inconnu. En tout cas, à l'église du Sauveur, construite en pierre ordinaire et en brique, revêtue de mortier de l'extérieur, les marbriers n'avaient pas à exécuter des travaux importants. Même si l'on supposait qu'elle eût possédé sur la façade de l'ouest un portail monumental avec des sculptures détruites au cours du temps, celles-si n'auraient pas pu être exécutées par les marbriers de Constantinople. Vers la fin de 1219, au moment quand il fallait, soi-disant, faire venir ces marbriers, l'église du saint Sauveur était déjà achevée.

De la peinture à fresque exécutée à l'église du saint Sauveur en 1220 sont conservés en mauvais état et en fragments seulement quelques figures des apôtres et les compositions de la Crucifixion et de la Déposition de croix dans la partie centrale du temple en première zone. Bien qu'exécutées suivant les directives de l'archevêque Sava I, les fresques dans l'église du saint Sauveur avaient eu à leur origine d'autres idées iconographiques et d'autres conceptions artistiques que les fresques exécutées pour son compte dans l'église de la Vierge à Studenica en 1209, — le commettant restait le même, mais la destination de l'église ne l'était plus. Tout en gardant la monumentalité du style et l'austérité de l'expression, les maîtres de Žiča donnent à leurs figures plus de liberté dans le mouvement et plus de noblesse dans l'allure, le rythme de leurs lignes est plus audacieux et plus animé, les couleurs plus raffinées. Sans tenir compte de leur origine, les peintres de ces fresques travaillaient dans l'esprit des artistes de la cour byzantine.

La perte des fresques peintes à Žiča en 1220 compte parmi les plus lourdes pertes de l'art médiéval serbe. La seule perte qui soit encore plus lourde est celle des icônes, des objets en métal précieux et des tissus déposés au trésor de l'archevêché. Sont conservés seulement la main du saint Jean le Précurseur et une seule croix que l'archevêque Sava I avait acquises au cours de son voyage à Nicée et qu'il fit encastrer dans un cadre doré avec son nom. Les deux objets se trouvent aujourd'hui en Italie — la main du Précurseur à l'église de la sainte Marie à Sienne et la croix à la cathédrale de Pienza.

L'idée de base sur laquelle l'archevêque Sava I fonda l'archevêché orthodoxe serbe indépendant s'est consolidée et maintenue grâce au roi Etienne le Premiercouronné qui la soutenait moyennant les biens matériels. Depuis le jour de son établissement, Žiča disposait d'une grande propriété, probablement la plus riche et la plus belle de toutes les seigneuries de l'époque en Serbie. Le roi le Premiercouronné fit à Žiča le don de 57 villages et bourgades et de huit montagnes avec 217 familles de bergers. A partir de milieu du XIIIe siècle l'archevêque était en possession d'une forteresse destinée à protéger en cas de danger

les objets précieux et sacrés de l'archevêché, les archives et la bibliothèque — le château fort de Maglič construit à 20 km de distance au sud de Žiča. C'est un des plus beaux et un des monuments médiévaux des mieux conservés de l'architecture civile et militaire en Serbie.

Parmi les premières questions qui se posaient devant le premier archevêque serbe était la question de nombre d'évêchés à établir dans le pays, ainsi que le choix de lieux où seraient leur siège. Sur ce sujet l'archevêque s'entretenait avec le roi et les seigneurs. En plus de deux évêchés déjà existants, sept nouveaux furent établis et disposés systématiquement dans tout le pays. A sa résidence à Žiča, l'archevêque Sava I personnellement fit son choix de premiers évêques et donna à chacun d'eux un exemplaire de nomocanon, le recueil de droit civil et de droit ecclésiastique en vertu duquel ils géreraient leur évêché.

A l'année 1228 Žiča fut témoin d'une grande célébration: à l'église du Sauveur l'archevêque Sava I couronna le roi Radoslav qui avait hérité le trône après la mort de son père Etienne le Premiercouronné. Peu après, mécontent de la politique de son neveu se rapprochant trop de l'empire byzantin, il quitta la Serbie et partit en pèlerinage à la tombe du Christ dans la Terre sainte. Après le retour il continua de s'occuper de nouvelles constructions et de la peinture à fresque à Žiča: entre 1230 et 1234 furent peintes les fresques dans le narthex extérieur nouvellement construit et dans la chapelle de la tour de l'église du Sauveur . Les fresques dans la chapelle existent toujours, mais elles sont gravement endommagées.

En été de 1233, lorsque le roi Radoslav eut été détrôné, l'archevêque Sava I couronna son plus jeune frère le roi Vladislav et vers la fin de 1233 ou au commencement de 1234 il convoqua le concile et après avoir remercié de trône archiépiscopal, il nomma son élève Arsène l'archevêque et sur ces entrefaites il repartit à la Terre sainte. Pendant le retour il mourut le 14 janvier 1236 à Trnovo, la capitale de Bulgarie.

Ouverte du côte est, la vallée de la Morava au moyen âge rendait possible la pénétration facile et rapide de l'ennemi jusqu'à Žiča archiépiscopale. L'irruption de l'armée bulgare et celle des Cumens en 1253 donna lieu au transfert du siège archiépiscopal à Peć où, un peu plus tôt, l'archevêque Arsène I fit restaurer et peindre l'église des saints Apôtres. Lors de la deuxième irruption des Bulgares et des Cumens en 1290, Žiča fut incendiée et détruite.

Entre 1292 et 1309, l'archevêque Eustache II fit restaurer Žiča dévastée. Les fresques qu'il y fit peindre formaient un des plus importants ensembles picturaux de la Serbie du XIII^{e} siècle. Ces fresques, conservées jusqu'à une mesure pas tout-à-fait satisfaisante, sont visibles dans l'autel de l'église du saint Sauveur, dans son naos (sauf le transept) et dans les deux chapelles latérales. Par le choix, par la disposition et par la présentation de leurs thèmes, les fresques témoignent que l'église du Sauveur était une église archiépiscopale. La glorification de la vie monastique et des pères de l'église est mise en valeur: dans l'autel, presque exclusivement, furent peintes les figures des archevêques. Les bustes des pères de l'église peints au-dessus du siège en forme d'un demi-cercle dans l'abside de l'autel et prévu pour le clergé, faisaient évidemment l'allusion que ces pères de l'église étaient les prédécesseurs et les modèles des archevêques serbes. Les saints ermites sont à peine moins glorifiés que les pères de l'église: au naos, dans la travée de l'ouest furent peints douze ermites; dans la chapelle latérale du nord, parmi les trois conservés, se trouve le saint Sabbas de Palestine à qui cette chapelle fut consacrée.

L'atmosphère monastique de l'iconographie est privée de l'élément national et de l'état; pas un seul portrait de roi ou d'archevêque ne se trouve pas ni au naos, ni à l'autel, ni dans les chapelles latérales. La composition représentant les fondateurs y est absente également. Contrairement à toutes les églises serbes, les figures du saint Siméon Nemanja et du saint Sava sont omises. Selon toute vraisemblance, la composition des fondateurs et le portrait de saint Sava se trouvaient dans le nartex extérieur où le restaurateur de l'église, l'archevêque Eustache II devait avoir son portrait lui aussi. Cette peinture est détruite depuis longtemps.

Remplaçant les anciennes fresques de l'époque du saint Sava par des nouvelles, le peintre de l'archevêque Eustache II tenait rigouresement compte de leur rapport. Il retint la hauteur primitive du socle (1,50 m) et au-dessus de ce haut socle également, suivant l'exemple de son prédécesseur, il donna aux figures isolées des saints de très grandes dimensions, optant ainsi dès le premier moment pour la conception monumentale du peintre précédent. Dans la travée de l'est il exécuta quatre figures mesurant plus de 3 m en hauteur et dans la travée de l'ouest il déploya la composition de l'Assomption sur une surface de 30 m^{2}. Il procéda ainsi certainement selon le désir de l'archevêque Eustache II qui voulait que la nouvelle peinture à fresque respectât la tradition de celle exécutée à l'époque de l'archevêque Sava I.

Ce respect de la tradition et l'accommodation de la nouvelle peinture à fresque à l'ancienne expliquent le caractère monumental de dimensions ainsi qu'un certain archaïsme de fresques. Déjà par leurs proportions elles paraissent archaïques en dernières années du XIII^{e} et en premières du XIV^{e} siècle. A naos, les figures des saints sont non seulement hautes de plus de 3 m, mais aussi placées dans les arcades peintes; les bustes des saints dans l'abside de l'autel, où tous les douzes sont bordés par des cadres peints, ressemblent aux icônes; même les clous sont peints, auxquels ils font semblant d'être suspendues.

La plus grande composition à Žiča, de point de vue de dimensions, est celle de la Dormition, ce qui est le cas de la plupart d'églises. Son auteur s'efforçait de suivre l'exemple de ses prédécesseurs à Mileševa, à Sopoćani et à Gradac. En ce qui concerne ses proportions et sa conception fondamentale il y parvint; la fresque couvre toute la surface du mur de l'ouest de la première zone et vue comme un ensemble, en effet, elle fait penser à la Dormition de l'église de la Trinité à Sopoćani. Cependant, c'est la seule ressemblance entre elles. L'assomption de Žiča est sensiblement différente non seulement par les détails iconographiques, mais aussi par le fait que son peintre ne connut pas ces proportion parfaites, ce modelage fin de visages, le dessin puissant et les couleurs nobles, tout cela en quoi excellait le maître de Sopoćani.

L'archevêque Sava III (1309—1316) n'était pas moins actif ni à Žiča, ni dans la vie ecclésiastique et politique qu'Eustache II. Il fit achever la peinture à fresque de l'église du Sauveur commencée au temps de son prédécesseur. Il est difficile à dire si la peinture à fresque dans le narthex extérieur fut exécutée pour Sava III, bien qu'on en ait l'impression, étant donné que presque toutes les fresques y sont détruites. Il est certain que tout l'espace sous la tour à l'entrée de l'ouest de l'église du Sauveur fût peint à la suite de sa commande. Les peintres que Sava III avait engagés n'étaient pas d'aussi grands artistes comme ceux qui, par ses soins, peignirent les fresques à l'église de la Vierge à Prizren, mais ils étaient quand même de bons artistes.

L'espace sous la tour était en réalité un portique voûté où il n'était pas possible de placer un grand

nombre de fresques. Sur le mur de l'est dans la première zone, sont réitérés les portraits des premiers fondateurs du monastère du roi Etienne le Premiercouronné et de son fils Radoslav, au-dessus de ceux-ci se trouve *l'Hymne de Noël* et sur les murs du nord et du sud fut copié le texte de la charte de fondation que les fondateurs en 1220 donnèrent au monastère. *L'Hymne de Noël* n'est pas une simple illustration de stychire chantée aux vêpres à la veille de Noël, comme dans le cas de l'illustration de ce thème à l'église de la Vierge Péribleptos à Ohrid, peinte en 1225, où à l'église des saints Apôtres à Salonique, peinte après 1315. A Žiča l'illustration de cet hymne servit de motif pour la glorification du roi Milutin. Il y est représenté le moment quand l'archevêque Sava III à la tête de neuf personnages ecclésiastiques accueille à l'église du saint Sauveur le roi Milutin suivi de six seigneurs. Cet accueil eut lieu sans doute vers Noël, vu qu'il est représenté dans le cadre de l'illustration de stychire de Noël. Avant de partir en guerre contre l'empire byzantin en 1282, le roi Milutin reçut la bénédiction de l'archevêque Eustache I et du concile, de même manière comme quand il fut bénit par l'archevêque et par le concile serbe avant d'apporter l'aide militaire à l'empereur Andronic II contre les Turcs en 1313. Notre fresque est à dater en 1313, quand le roi Milutin, dans le conflit qu'il eut au sujet du trône avec son frère Dragutin en sortit comme vainqueur définitif et quand son armée avec Novak Grebostrek à sa tête remporta la victorire sur les Turcs en Asie Mineure où elle se distingua dans les combats et rentra couverte de gloire et avec la reconnaissance de l'empereur.

Avec l'élargissement de l'état et avec l'agrandissement du pouvoir des chefs de l'église, l'importance de Žiča diminue peu à peu et pendant le règne d'Etienne Dušan (1331—1355) on en fait mention plutôt à la suite d'événements militaires qu'à l'occasion d'événements ecclésiastiques. Les patriarches à l'époque de l'empire résidaient à Peć et non à Žiča.

Avec la désintégration de l'empire et la translation de centre de la vie politique de Macédoine dans les vallées de la Morava et du Danube, les patriarches peu à peu remontèrent à Žiča, qui redevint leur siège jusqu'à la fin de l'indépendance de l'état. Žiča retrouva son importance et son prestige d'autrefois sous le prince Lazare, pendant le patriarche Spiridon (1379—1389). Imitant l'exemple du prince Lazare qui signait de bonne grâce ses chartes aux monastères, le despote Đurađ Branković, en 1429, à Žiča donna une charte par laquelle il fit la donation de 50 livres d'argent par an au monastère d'Esphigménou au Mont Athos, somme prélevée sur les droits de douane à Novo Brdo. Cette charte du despote est ornée par les miniatures, qui comptent parmi les plus belles oeuvres de la peinture serbe — les portraits du despote Djuradj et la despote Irène, de leurs fils et leurs filles.

Le dernier patriarche de l'église serbe du moyen âge Arsène II (1453—1463?) survécut á la chute de la Serbie et resta le témoin du tribut que les Turcs imposèrent à la patriarchie. Sa mort entraîna la disparition de l'église serbe organisée: il n'était plus possible au concile de se réunir afin d'élire le nouveau patriarche.

Par son site géographique, étant à la merci des pilleurs, Žiča subit à l'époque turque plus de dégâts que les autres monastères et plus rapidement aussi. Au milieu du XVIe siècle ses moines l'abandonnèrent et se réfugièrent dans les régions de l'autre côte de la Save et du Danube. A partir de 1557, quand la patriarchie serbe au sein de l'empire ottoman eut été restaurée et quand Macaire eut été nomé patriarche avec le siège à Peć, la vie recommença à Žiča aussi. Cependant, aucun événement important n'y eut pas lieu. Après la malheureuse guerre entre la Turquie et l'Autriche 1689—1690, Žiča fut désertée pour plusieurs décennies.

En partant de ruines, l'église du saint Sauveur ne fut reconstruite plus tôt qu'en 1857. Les importants travaux de restauration étaient entrepris pendant la période entre deux guerres mondiales et après. Les derniers travaux ne furent pas exécutés adroitement et Žiča d'aujourd'hui ressemble peu à la fondation du roi Etienne le Premiercouronné et de l'archevêque Sava I. Construite et détruite, gardée et abandonnée, mutilée par des ennemis et par des amis, Žiča ne vit pas tant par ce qu'elle nous montre aujourd'hui, que par son passé.

Traduit par Dragoslav Spasić

MILAN KAŠANIN

THE MONASTERY OF ŽIČA

The Žiča Monastery had been founded by king Stefan the First Crowned (1196—1228). According to the Donating Charter, painted on the wall of the church of the Holy Saviour, the monastery was intended for the headquarter of the Autocephal Serbian Orthodox Archiepiscopal Diocese, where kings would be crowned and high church dignitaries nominated.

Built in the area where the rivers Ibar and Morava meet, the archiepiscopal Žiča by its geographical position already differed from other Serbian monasteries. No other royal foundation in the state of the Nemanjić's had been further to the North — it had been necessary for the independent Serbian Archiepiscopal Diocese to be equally distant from the Byzanthian Constantinople and from the Latin Rome. A wide network of roads in all directions linked Žiča with all settlements and monasteries in Serbian lands.

Žiča differed also by its topographic characteristics from the majority of Serbian medieval monasteries. The flat terrace on which the monastery buildings are errected offers one of the largest and nicest panoramic views in Serbia — a vlew on the large Morava valley, surrounded by hills, with many villages and hamlets, sown fields and orchards. The serenity and brightness of the Žiča environment has nothing ascetic nor mistic. This is not a place for hermits, but for great church dignitaries.

The surrounding of Žiča is not only beautiful, but fertile and rich too; the decision to establish the Archiepiscopal Diocese just on that spot had been prompted by both economic and security reasons. Both the locality and the surroundings present the picture of a large feudal estate.

The building of the Žiča Monastery started soon after 1208. The church of the Holy Saviour was built before 1219. Frescoes in the church were painted in 1220. The brother of king Stefan, archiepiscope Sava I, who had obtained from the emperor Theodor I Laskar and the patriarch Manojlo the independence of the Serbian church in Niceae in 1219, had been taking care of the building of the monastery complex and of the mural painting.

One of the biographers of archiepiscope Sava I, monk Theodosius, argues that Sava brought along from Constantinople builders and painters for the building of Žiča. Sava in fact could not have brought them for he had been in Niceae in 1219, and not in Constantinople, and besides he had returned to Serbia via Mount Athos and Salonika; if he had been seeking painters from Constantinople for Žiča at all, he had found them somewhere else, but we do not know where. In any case there had been no great job for the marble workers, for the church of Holy Saviour in Žiča had been built of simple stone and bricks, covered with mortar from the outside. Even if it would be supposed that it had a monumental portal with sculptures on the west facade, destroyed during the tlmes, it could not had been made by workers from Constantinople: by the end of 1219, when Sava was supposed to have brought workers, the church had been already built.

Of all frescoes painted in the church in 1220, only some portraits of apostles and compositions of Crucifixion and Deposition from the Cross, in the central part of the first zone, have remained, but only in fragments and in poor condition. Although painted under the directions of archiepiscope Sava I, frescoes in the church of Holy Saviour were born of other iconographic thoughts and artistic ideas than frescoes made for him in the church of Holy Virgin in Studenica in 1209; the same man had ordered them, but the purpose of the church was not the same, nor were the painters. By keeping the monumentality of style and the strictness of expression, the artists in Žiča gave to their figures more freedom in movement and dignity of pose, the rythm of their lines is more daring and alive, colors more refined. No matter where they came from, the painters of these frescoes had been under the influence of the Byzanthian court artists.

The loss of frescoes painted in Žiča for king Stefan the First Crowned in 1220, is one of the greatest losses of the Serbian medieval art. Greater is only the loss of icons, objects of precious metals, and cloth, kept in the church and in the treasury of the Archiepiscopal Diocese. Only the hand of St. John the Precursor and one cross that archiepiscope Sava I acquired on his trip to Niceae and put in a gilded frame with his name on it, remained. Both these relics are today in Italy — the hand of St. John in the church of St. Mary in Sienna, and the cross in the cathedral in Pienza.

The idealistic basis on which archiepiscope Sava I established the independent Serbian Archiepiscopal Diocese had been strengthened and maintained thanks to king Stefan the First Crowned, who assured material goods. From the day of its establishment, Žiča possessed a large estate, probably the richest and most beautiful of all estates in Serbia at that time. King Stefan donated to Žiča 57 villages and hamlets, and 8 mountains with 217 families of sheperds. From the middle of 13th Century, the Archiepiscopacy had one fortress, the fortified palace Maglič, built 20 kilometers south of Žiča, which had to protect, in case of danger, the archiepiscopal treasures and holy relics, the archives and the library. It is one of the nicest and best preserved medieval

monument of civil and military architecture in Serbia.

Among the first problems that the first archiepiscope had to face was the question of how many Episcopacies should be in Serbia, and where they should be located. The archiepiscope discussed this problem with the king and the gentry. Besides the two existing Episcopacies, seven new were established for the whole country. Archiepiscope Sava I in his residence in Žiča nominated personally the first episcopes, giving to everyone of them one copy of Nomocannon, a civil and ecclesiastic code according to which they should rule in their Episcopacies.

In 1228, Žiča had been again a witness of a solemn occasion: archiepiscope Sava I coronated king Radoslav, who had inherited the throne after the death of his father Stefan the First Crowned. Soon after, unsatisfied with the pro-Greek policy of his cousin, Sava left Serbia and went to the Holy Land on a pilgrimage to Christ's Tomb. Upon returning, he continued the work on adding buildings to Žiča and decorating it: between 1230 and 1234 frescoes were painted in the new exonarthex and in the chapel in the tower of the church of Holy Saviour. There are still some frescoes in the chapel, but heavily damaged.

In Summer 1233, when king Radoslav was deposed, archiepiscope Sava I coronated his younger brother Vladislav, and by the end of 1233 or beginning of 1234 he called a church council in Žiča and steped down, nominating his student Arsenije for the new archiepiscope and went again to the Holy Land. On the way home he died in the Bulgarian capital Trnovo on January 14th, 1236.

Open from the east side, the Morava valley offered an easy way to enemies to penetrate to the archiepiscopal Žiča. The bursting in of the Bulgarian army in 1253 was the cause for moving the archiepiscopal throne to Peć, where archiepiscope Arsenije I restored and painted the church of Holy Apostles somewhat earlier. During the second penetration of the Bulgarians in 1290, Žiča was burned and demolished.

The demolished Žiča was restored by archiepiscope Jevstatije II, between 1292 and 1309. Frescoes that he ordered represented one of the largest artistic set in Serbia of 13th Century. Unfortunately not best preserved, they can be seen today in the altar of the church of Holy Saviour, in its nave (except the transept), and in both lateral chapels. By the choice, disposition, and presentation of themes, these frescoes show that the church of Holy Saviour was the archiepiscopal church. One is struck by the glorification of monks and church fathers: in the altar are painted nearly exclusively portraits of high ecclesiastic dignitaries. By putting portraits of church fathers above the semicircled seat in the altar apse forseen for bishops, there was an obvious allusion that these church fathers had been predecessors and models of Serbian archiepiscopes. The holy hermits are only slightly less glorified than the church fathers: in the nave, in the west bay, 12 of them are painted; in the north chapel, among the remaining three, is St. Sabas of Jerusalem, to whom this chapel had been devoted.

In the ascetic atmosphere of the iconography, the state and national moments is left out: no ruler and no archiepiscope were portraited neither in the nave, nor in the altar, nor in the chapels. The donating composition is lacking too. Portraits of St. Simeon Nemanja and of St. Sava are also left out, which is not the case in any other Serbian church. The donating composition and the portrait of St. Sava were most probably in the exonarthex, which contained maybe the portrait of the restorer of the church archiepiscope Jevstatije II too. This mural painting had been destroyed a long time ago.

Replacing old frescoes from the time of St. Sava with new ones, the painter of archiepiscope Jevstatije II had been taking very much care of their relations. He had maintained the original zone of bare wall (1.5 meters high), and above it, following the example of his predecessor, had given in supernatural size isolated portraits of saints, following from the very beginning the monumentality of the earlier painter. In the east bay he had given four figures over three meters high, and in the west bay had developed the composition of Dormition on the surface of 30 square meters. That had been certainly done according to wishes of archiepiscope Jevstatije II, who had wanted to maintain with new frescoes the tradition of paintings from the time of archiepiscope Sava I.

Not only the monumentality of dimensions, but a certain outdatedness of frescoes are explained by the respect of the tradition and the adaptation of the new painting to the old one. Their proportions are already archaic in the last years of 13th and first ones of 14th Century. Isolated portraits of saints in the nave are not only over 3 meters high, but are put into painted arcades; half-length portraits of saints in the altar apse, with all 12 put in painted frames, resemble icons; even nails on which they should hang are painted too.

Dormition is by its dimensions the largest composition in Žiča, as is the case in nearly all churches. The painter took care to follow the example of his predecessors in Mileševa, Sopoćani, and Gradac. Taking into consideration proportions and the general concept, he had been successful: the fresco covers the whole surface of the western wall above the first zone, and taken as a whole realy reminds on Dormition in Sopoćani. But that is the only similarity. Dormition in Žiča is quite different, not only by iconographic detaills, but also as its painter did not have the perfect proportions, fine modeling of faces, strong hand and noble colors, which are characteristic for the master from Sopoćani.

Archiepiscope Sava III (1390—1316) had been no less active than Jevstatije II both in Žiča and in ecclesiastic and state affairs. He had completed the painting of the church of Holy Saviour which was started by his predecessor. It is difficult to say whether the mural painting in the exonarthex had been done for Sava III, as it seems, for nearly all frescoes there are destroyed. It is certain that he ordered frescoes to be painted in the area bellow the tower, on the west entrance into the church of the Holy Saviour. Painters that Sava III employed had not been such artists as those who had painted, under his guidance, frescoes in the church of Holy Virgin in Prizren, but they had been nevertheless good artists.

The area bellow the tower is in fact a vaulted porch, without much space for frescoes. On the eastern wall, in the first zone, portraits of the first donors king Stefan the First Crowned and his son Radoslav are repeated, above them is the illustrated Christmas Hymn, and on the soutern and northern wall the text of the Donating Charter from 1220. is copied. Christmas Hymn is not a simple illustration of the antiphon which is sung on Christmas Eve at the Evening Mass, as is the case with the illustration of the same theme in the church of Holy Virgin Peribleptos in Ohrid, painted in 1295, or in the church of Holy Apostles in Salonika, painted after 1315. In Žiča, this illustration is an occasion for the glorification of king Milutin. It shows the moment when archiepiscope Sava III at the head of nine church dignitaries welcomes king Milutin and six noblemen in the church of Holy Saviour. This had happened

obviously at Christmas, for the illustration is within the framework of the Christmas antiphon. Before going into the war against Byzanthy in 1282, king Milutin took the benediction from archiepiscope Jevstatije I and the Church Council, as well as he asked the blessing of the bishops and of the Council of the Serbian people before sending military assistance to emperor Andronicus II for the war against the Turks in 1313. Our fresco should be dated in 1313, when king Milutin emerged as a definite winner in the conflict with brother Dragutin over the throne, and his army, under the command of Novak Grebostrek beat the Turks in Asia Minor, winning distinction and returning with glory and emperor's acknowledgement.

With the enlargment of the state and increase of the power of church rulers, the importance of Žiča gradually decreased, and during the reign of Stefan Dušan (1331—1355) Žiča is mentioned more in connexion with military than ecclesiastic events: patriarchs in the time of the Empire had their residence in Peć, not in Žiča.

With decay of the Empire and transfer of state life from Macedonia to the area around the rivers Morava and Danube, patriarchs returned from Peć to Žiča, where they kept their residence untill the loss of state independence. Žiča restored its old importance and reputation under prince Lazar in the time of patriarch Spiridon (1379—1389). Following the example of prince Lazar who readily signed his charters to monasteries in the archiepiscopal residence, despot Djuradj Branković signed in Žiča in 1429 the Charter donating to the monastery Esphigmene on Mount Athos the annual contribution of 50 liters of silver from the mine on Novo Brdo. This Charter is decorated with miniatures which are among the most beautiful works of Serbian painting — portraits of despot Djuradj and despotess Irina, their sons and daughters.

The last patriarch of the Serbian church from the Middle Ages. Arsenije II (1453—1463), survived the fall of Serbia and his death marked the end of the organized Serbian church; the Council could not meet to chose the new patriarch.

Being by its geographic position on the road open to plunderers, Žiča suffered more and faster decayed than other monasteries after the invasion of Turks in 15th Century. By the middle of 16th Century monks abandoned it, taking rescue in areas on left banks of the rivers Sava and Danube. From 1557, when the Serbian Patriarchal Diocese had been restored in the Turkish Empire, and Makarije Became patriarch with residence in Peć, Žiča was restored to life. However there were no important events taking place there. After the unfortunate Austro-Turkish war 1689—1690, Žiča was completely abandoned for several decades.

The church of Holy Saviour in Žiča had been restored from ruins only in 1857. Large reconstruction works were undertaken between two world wars, as well as later, when new buildings were errected. The last works were not very successful and Žiča of today has a very small resemblance to the foundation of king Stefan the First Crowned and archiepiscope Sava I. Built and destroyed, kept and abandoned, defaced and spoiled by both enemies and friends, Žiča does not live so much by what it shows us, but by what she used to be.

Translated by Boško Čolak-Antić

DJURDJE BOŠKOVIĆ

ARCHITECTURE

L'emplacement

La nécessité de consolider et d'exploiter le vaste territoire au nord de la Raška, nouvellement englobé dans l'Etat serbe par Nemania, et de fixer un point stable à la sortie de la gorge de l'Ibar, sur la route transbalkanique qui menait de la côte adriatique vers l'Europe Centrale, ont été les facteurs principaux qui déterminèrent le choix de l'emplacement du monastère de Žiča.

Le monastère fut érigé sur le plateau d'un tertre à forme allongée, au pied duquel au sud-est se trouve la petite rivière nomée elle aussi Žiča, et au nord à un kilomètre du couvent, l'Ibar, dont le lit autrefois pouvait être de beaucoup plus près.

Il y a des indices, — les fondements mis à jour en 1926, dans l'exonarthex, — que sur ce même emplacement devait se trouver les vestiges d'une église beaucoup plus ancienne. Pour le moment pourtant on ne peut exprimer sur ce point que des hypothèses.

Le monastère

De l'ensemble primitif du monastère il ne reste aujourd'hui, sauf la grande église, dédiée à la Résurrection du Sauveur, que la petite chapelle de st Pierre et Paul. Les autres bâtiments sont de date récente, élevés ou réconstruits en entier qu'après la dernière guerre mondiale.

Or, selon les données historiques, on sait que dans le monastère il y avait aussi un grand réfectoire, reconstruit en entier vers 1330, ainsi que de nombreux »palais« avec les cellules pour les moines. — Il est tout à fait possible que le monastère était primitivement fortifié et qu'une tour existait au-dessus de la grande porte d'entrée, probablement au méme endroit où se trouve celle d'aujourd'hui, — erigée au XIXe siècle, puis restaurée en 1930—1935.

L'église de la Résurrection

Devenue, après 1219, centre de l'archevêché indépendant serbe nouvellement formé, l'église, destinée primitivement au service religieux et probablement à devenir le mausolée de ses fondateurs, vu ses fonctions se multiplier. C'est alors qu'elle fut destinée aux couronements des souverains et aux sacrements des archevêques et des higoumènes. C'est ici aussi que devaient se tenir non pas seulement les conciles de l'église mais aussi des grands conseils de l'Etat.

Voilà pourquoi sa conception architecturale devint assez complexe.

Tout d'abord son ensemble ne fut pas construit d'un seul coup. On distingue deux grandes parties nettement différentes l'une de l'autre: le naos avec son narthex primitif, auquel on ajouta quelque peu plus tard l'exonarthex avec sa tour occidentale. Quelques autres annexes, dont il sera question par la suite, furent aussi ajoutées après coup.

L'église primitive

Depuis toujours on considérait que l'église primitive était formée de quatre travées, avec une grande abside du côté est, une coupole au-dessus de la »troisième« travée, flanquée d'un transept bas.[1] De là aussi dérivent quelques conclusions erronées sur la genèse d'une telle conception. On ne s'était pas aperçu qu'entre la »prémière« et la »seconde« travée d'aujourd'hui, il y avait primitivement un mur qui en fait séparait le naos du narthex primitif. De là le rapprochement qu'on faisait déjà entre Žiča et les églises serbes qui lui précédaient, — st Nicolas de Kuršumlija, Djurdjevi Stubovi et Studenica, — obtient encore plus de force. Par rapport à celles-ci on trouve pourtant à Žiča quelques simplifications et quelques changements.

L'intérieur, qui reste bien spacieux, obtient aussi une hauteur quelque peu plus soulignée. La coupole octogonale à l'extérieur, n'est plus partagée à l'intérieur en secteurs. Elle est portée par des arcs formerets aux lignes brisées. — Les vestibules qui flanquaient à Djurdjevi Stubovi et à Studenica cette partie de l'église, se transforment ici en transept bas destiné aux chantres. Žiča se distingue d'ailleurs de ces précédentes aussi par deux chapelles collatérales qui flanquaient le narthex primitif, dédiées, l'une celle du nord, à st Sabas de Jérusalem, et l'autre, à st Stephan, — d'où l'on peut conclure que primitivement elles étaient destinées à servir de chapelles funéraires à l'archevêque Sava, et à son frère, le fondateur du monastère, le roi Stevan le Premier-couronné. Enfin, — et là, la différence est la plus grave, le choeur primitif ne fut formé que d'une seule pièce si bien que ce n'est qu'après coup, probablement au temps de l'archevêque Sava, que l'on ajouta les deux pièces collatérales de la prothésis et du diaconicon, dont il ne restent plus que des fondements et quelques traces sur les faces est du transept.

[1] Sur la bibliographie essentielle qui concerne Žiča voir les notes 3,5,11 du texte serbo-croate.

La simplicité des formes extérieures est aussi très soulignée. Le mouvement de masses est enrichi par les formes de l'abside, par les bras du bas transept et par les chapelles collaterales, tandis que l'ensemble est dominé par la coupole. Les surfaces planes des façades ne trahissent en dehors rien des constructions qui se développent à l'intérieur.

Sur les façades il n'y avait primitivement que trois portails, dont le portail principal, en formes romanes très rudimentaires, fut remplacé en 1938. Les fenêtres, assez bien disposées en ce qui concerne l'éclairage de l'intérieur ont complètement perdu leurs aspects primitifs. Il n'est pas impossible que originalement elles aient été bilobées ou même trilobées, surtout celle de l'abside et celle de la façade occidentale. Il n'est pas impossible que quelques uns des fragments trouvés lors des investigations du monument en 1925 leur appartenaient aussi.

L'appareil des murs est mixte, en pierres à demi travaillées et en brique, qui dominent sur les façades. Les joints sont assez minces et aussi assez irréguliers. Rien ne rappelle l'appareil des façades byzantines de la même époque. Un appareil avec une telle structure n'était pas destiné à rester visible. Aussitôt l'église construite, ses façades furent recouvertes de crépi peint en rouge. En 1925—27 on identifia sur le mortier de la façade sud un damier peint en rouge, vert et jaune, avec des carreaux de 40 cm de côté. Cette imitation d'un appareil en pierres de taille de différentes couleurs a été peinte probablement sur une couche de mortier postérieure, — comme on l'a déjà remarqué, soit après la construction de Banjska, — vers 1330, — soit vers la fin du XIV s., ce qui paraît plus probable. Cette supposition peut être soutenue par le fait que sur les façades de l'exonarthex j'ai pu identifier encore en 1931 deux couches différentes de crépi peint.

Déjà au cours du moyen-âge l'église primitive reçut quelques transformations. Il a été déjà question des chapelles de la prothésis et du diakonikon, qu'on lui rajouta après coup. Aussitôt l'église terminée on y ajouta au devant des chapelles latérales deux petits vestibules ouverts, si bien que la façade occidentale primitive obtint l'aspect de celle d'une basilique veritable. Ces deux vestibules furent eux aussi badigeonnés de crépi rouge, dont les vestiges encore en 1931 étaient visibles à l'endroit ou le mur sud de l'exonarthex se reliait à la façade occidentale du vestibule sud.

Au temps même de la construction de l'exonarthex, ou peu après, on supprima le mur qui séparait le narthex primitif du naos, qu'on remplaça par un arc doubleau réposant sur des pilastres saillants.[2]

Enfin, probablement vers 1330, on ouvrit les portes latérales qui mènent de l'extérieur vers la première travée du naos primitif et l'on ouvrit les deux fenêtres qui se trouvent au-dessus de ces portes.[3] C'est évidemment en même temps que l'on protégea l'approche de ces entrées par des auvents en forme de voûtes en berceau.

Sur les grands travaux de reconstruction de l'église, exécutés en 1855, puis entre 1925 et 1935 et enfin après la guerre, il sera question plus tard.

L'exonarthex et la tour

Quand Sava Nemanjić rentra en 1219 du Nicée où il fut nommé premier archevêque de l'archevêché serbe nouvellement institué, la construction de l'église primitive de la Résurrection était déjà terminée. L'organisation de l'archevêché posait pourtant la nécessité d'avoir une grande salle dans laquelle pourraient se tenir les conciles, autant que les grands conseils de l'Etat, étant donné que le frère de l'archevêque fut couronné juste alors comme premier roi serbe. Cette fonction fut destinée à l'exonarthex de Žiča, devenue alors centre de l'archevêché. D'autre part, étant donné que Sava avait au premier étage de l'exonarthex sa catéchumène, il est permis de supposer que cet étage tout entier, ensemble avec les pièces supérieures de la tour, était destiné à contenir la résidence de l'archevêque.[4] On dut donc commencer au plus vite la construction de cette nouvelle partie de l'église, qui fut terminée avant le dernier départ de Sava pour l'Orient en 1234. Cette époque est indiquée d'ailleurs autant par les éléments de l'architecture que par les vestiges de fresques qu'on trouve dans les fenêtres sud de l'exonarthex et dans la chapelle de la tour.

Tout cet ensemble, mahleureusement, a beaucoup plus souffert au cour du temps que l'église primitive elle même. De l'exonarthex nous ne connaissons que la partie inférieure des murs et quelques vestiges des voûtes, tandis que le sommet de la tour a été aussi complètement démoli.

D'après ce que l'on voyait entre 1925 et 1931, au temps où les murs de cette partie du monument étaient dégagés du crépi par lequel ils étaient recouverts en 1855., on peut conclure qu'il y ait eu une sensible différence entre sa construction et celle de l'église primitive. Les murs étaient construits en pierres très peu travaillées et en moellons. La brique ne fut employée qu'exeptionellement. Il n'y a que les angles de l'édifice et les encadrements des portes et des fenêtres qui furent exécutés en grès, d'un travail plus fini. Les portails primitifs, taillés en marbre grisâtre poli, aussi bien que les fenêtres, avait des formes romanes très simplifiées. Il n'y a que les deux rosaces de la façade ouest, taillées en calcaire et les trois fenêtres bilobées du deuxième étage de la tour, aux éléments exécutés en marbre grisâtre, qui ont des formes romanes plus accusées.

Les façades, très simplifiées elles aussi, étaient recouvertes à deux reprises avec du crépi. La couche primitive était badigeonnée en rouge, tandis que sur la deuxième, rouge de même, on a pu discerner des ornements multicolores. S'appuyant sur cette particularité on inclinerait d'attribuer cette couche soit à la fin du XIV^e, soit au début du XV^e siècle.

---

[2] Ce remaniement de l'intérieur de l'église peut s'expliquer par la nécessité de mieux eclairer cette travée, dont la fenêtre occidentale fut masquée par la construction de l'exonarthex. D'ailleurs ce n'est que de cette manière que l'archevêque Sava pouvait selon les mots de son biographe, l'archevêque Danilo II, suivre l'office exercé par son successeur, le futur achevêque Arsenie.

[3] Le moment de l'ouverture de ces portes et de ces fenêtres est déterminé par le fait qu'elles sont postérieures aux fresques de la fin du XIII^e ou du commencement du XIV^e s. qu'elles coupent à l'intérieur et que, d'autre part, sur les côtés, latéraux de la fenêtre sud on trouve des peintures, qui, comparées avec celles de l'église de la ste Vierge de Peć, accusent l'époque du commencement de la quatrième décade du XIV^e s.

[4] N'oublions pas que les patriarches de Constantinople avaient leurs résidences dans les tribunes de ste Sophie, et que bien de fois eette partie des églises était aménagée en appartement de divers princes des Etats slaves, — st Sophie de Kiev, Uspenski Sabor à Bogoljubovo, plusieurs petites églises en Pologne, — p. ex. Lednica, Geč; — chez nous, à la ste Vierge de la Krajina.

A plusieurs reprises déjà on a procédé à des essais de restitution de l'état primitif de l'exonarthex et de celui de la tour. La moins heureuse fut justement celle qui fut réalisée au cours de la grande reconstruction executée entre 1925 et 1935. La mieux réussie a été évidemment la partie inférieure de l'exonarthex, quoique il y a des indices, — des fragments de bases, — d'après lesquels on peut conclure que les colonnes qui soutenaient les voûtes avaient des futs cylindriques et non pas quadrangulaires, tandis que les sommets des voûtes d'arêtes étaient probablement surélevés. — Des difficultés beaucoup plus graves se présentent quand il est question de la restitution des parties supérieures. Là, on ne disposait que de quelques vestiges conservés sur la paroi est de la tour. Les essais que moi même j'ai faits ont abouti à une restitution hypothétique d'ailleurs elle aussi, de la partie supérieure de l'exonarthex, qui aurait eu des formes basilicales avec une toiture en charpente. La faiblesse essentielle de cette restitution consiste dans le fait que les pilliers qui soutenaient la toiture ne pouvaient être qu'excentriques par rapport aux colonnes de la partie inférieure de l'exonarthex. Quoique une telle construction n'est pas tout à fait en règle, il paraît qu'elle soit seule possible. — Enfin, au cas où la partie supérieure de l'exonarthex aurait été vraiment destinée à la résidence de l'archevêque il est possible qu'elle ait été divisée en plusieurs compartiments séparés.

La restitution du sommet de la tour paraît encore plus difficile. Il paraît que déjà au XVI[e] siècle elle fut surélevée par l'archevêque Danilo II. De cette intervention postérieure rien n'a été plus visible. La partie supérieure de la tour, tombée en ruines, fut restaurée tout d'abord assez maladroitement en 1855, — puis, en 1925—1935, quand on fit appel au ciment armé et aux formes n'ayant rien de commun avec l'ensemble du monument. Si la tour, ce qui est très possible, servait aussi de clocher, il est évident que sa partie supérieure aurait eu une forme tout à fait autre, avec de grandes baies qui permettraient d'entendre le son des cloches. Dans mes essais de reconstruction cette partie est donc restée inachevée, car toute forme proposée serait trop discutable.

Chronologie de la construction

Précisons en quelques mots les rapports chronologiques entre les diverses parties du bâtiment.

L'église primitive de la Résurrection fut élevée entre 1208 et 1219.

Aussitôt terminée, on éleva les deux petits vestibules du côté ouest des chapelles latérales.

L'exonarthex et la tour furent construits entre 1220 et 1234.

Probablement à la même époque, ou jusqu'à la fin du XIII[e] s. au plus tard, on ajouta les chapelles de la prothésis et du diakonikon, et on enleva le mur qui séparait le narthex primitif du naos.

Vers l'an 1330 on ouvrit les portes latérales qui mènent à la première travée du naos ainsi que les fenêtres qui les surmontent, et on protégea le tout par deux porches ouverts, voûtés en berceau. C'est à peu près en même temps que l'on suréleva la tour occidentale par une construction dont il paraît que plus rien n'est conservé. Il est possible que c'est alors qu'une partie de la façade méridionale fut de nouveau recouverte d'un enduit en mortier avec une imitation peinte d'un appareil en marbre de differentes couleurs. D'autre part il serait plus réel que cette deuxième couche de mortier fut posée en même temps que celle qu'on trouva sur les façades de l'exonarthex, — de la fin du XIV[e] ou du commencement du XV[e] s., — avec une imitation peinte qui rappelle de loin les ornements sculptés de l'école architecturale de la Morava.

Il y a des indices que quelques travaux de restauration furent entrepris en 1562 et qu'en 1730 la toiture fut remaniée. Il ne restent aucune trace de ces interventions.

Selon quelques indices on peut présumer qu'une haute et légère construction en pans de bois fut élevée au XVIII[e] s., accolée au côté est de la tour.

La première grande reconstruction fut exécutée en 1855. Etant donné que l'église auparavant était fortement ruinée, on restaura, tant bien que mal, seulement le naos et le narthex primitif et on les couvrit de crépi blanc. On élimina en même temps les vestiges des chapelles de la prothésis et du diakonicon, on consolida quelque peu les murs de l'exonarthex, que l'on laissa à découvert et l'on termina le sommet de la tour par une construction baroque rudimentaire.

Entre 1925 et 1935 de grands travaux furent enterpris en but de reconstruire le monument en entier.[5] Quoique l'on fit un effort assez grand, un nombre sensible de questions furent résolus d'une manière discutable. Entre autres c'est surtout la reconstruction de la partie supérieure de l'exonarthex et celle du sommet de la tour qui a été complètement manquée.

En 1934 on reconstruisit les iconostases en bois.

Entre 1934 et 1938 on éleva dans le monastère le palais de l'archevêché et l'on construisit à peu près à la même époque quelques autres bâtiments du monastère, parmi lesquels une petite église dédiée à st Sava.

En 1938 on remplaça le portail original de la façade occidentale du narthex primitif ainsi que le portail sud de l'exonarthex par des postiches. En même temps on remplaça les deux rosaces occidentales par des imitations de rosaces de l'école architecturale de la Morava et l'on habilla l'entrée de la tour à l'endroit où elle n'avait jamais existé, d'une décoration sculptée imitant maladroitement celle du moyen-âge.[6]

Etant donné que le monastère et l'église furent bombardés et brulés par les Allemands en 1941, on reconstruisit, tant bien que mal la partie septentrionale de l'église ruinée encore au cours de la guerre. Après la guerre, on rendit à l'église les formes qu'elle avait reçu lors de la restauration exécutée entre 1925 et 1935 et l'on reconstruisit en même temps les autres bâtiments du monastère.

Quoique elle ne nous est pas conservée dans les formes qu'elle avait au moyen-âge, Žiča représente encore aujourd'hui un monument imposant, digne d'être soigné et étudié au point de vue historique, culturel et scientifique.

Mesures et proportions

Les diverses parties de l'église primitive se trouvent dans un raport mutuel bien équilibre. L'extérieur, dont les formes simples sont en fonction directe de la conception de l'intérieur, est pourtant quelque peu plus élancé par rapport aux monuments

---

[5] Cette réconstruction fut menée par la Commission pour la conservation des monuments historiques, formée par un certain nombre d'experts dont les noms sont cités à la note 41 du texte serbo-croate.

[6] Ces interventions ont été exécutées par les autorités du monastère qui en ce moment ne collaborèrent pas avec la Commission pour la protection des monuments historiques.

serbes antérieurs à Žiča, — st Nicolas de Kuršumlija, Djurdjevi Stubovi, Studenica. Il n'y a pourtant que quelques indices qui suggèrent la possibilité qu'on se servit pour mieux proportionner l'ensemble des rapports géometriques, — du carré et du triangle équilatéral. — La construction de l'exonarthex et de la tour amena pourtant a un désequilibre complet de l'ensemble. L'exonarthex est démesurément grand par rapport à l'église primitive et la tour fait une concurence assez malheureuse à l'ensemble des trois coupoles en attirant sur elle l'attention primaire du regard.

Pour mesurer les diverses parties du bâtiment on se servit du pied, dont il est difficile de fixer la valeur exacte, qui varie entre 29 cm 5 et 31 cm 7.

Genèse des conceptions architecturales du monument et rôle des fondateurs et des maîtres d'oeuvre

On a déjà bien de fois insisté sur la dépendance de Žiča des trois grandes églises antérieures élevées par le grand župan Nemania. Et ce fait est indiscutable. Pourtant à Žiča nous trouvons aussi quelques inovations dont il a déjà été question et dont l'origine n'a pas été exactement fixée. On a pensé aux influences orientales, aux influences romanes, à celles du Mont-Athos, autant qu'à celles de l'hésychasme. Sans entrer en discussion avec toutes ces théories, examinons un peu les conditions sous lesquelles le monument a été erigé.

Deux fondateurs ont exercé leur action directe sur l'établissement de sa conception, — le prince Stefan, ftur premier roi de la dynastie des Nemanić, et son frère l'archimandrite Sava, futur premier archevêque de l'église indépendante serbe.

L'intention de Stefan était d'élever une église qui lui servirait aussi de sépulture. Voilà pourquoi il a du insister sur une continuité avec les monuments élevés par son père Nemania.

Sava conaissait ces églises lui aussi. Etant encore très jeune il a du suivre la construction de la fondation la plus importante de Nemania, celle de Studenica, dont il fut justement l'higoumène à l'époque même à laquelle Žiča fut élevée. Mais il conaissait autre chose encore. Il a été beaucoup plus instruit que Stefan. Il a beaucoup voyagé et beaucoup vu. Ensemble avec son père il reconstruisit le monastère de Chilandar au Mont Athos, où il passa plus de dix années de sa vie.

Or, nous ne connaissons Chilandar que tel qu'il est aujourd'hui, reconstruit à la fin du XIII[e] ou au commencement du XIV[e] siècle par le roi Milutin, — dont les formes n'ont rien de commun avec celles de Žiča. Nous ne savons rien sur Chilandar de l'époque de Nemania et de Sava. — Lui, Sava, il le conaissait bien. Il n'est donc pas impossible que les nouveautés que l'on trouve à Žiča viennent directement de là. Et c'est peut être justement grâce à Žiča que nous pouvons revoir en esprit la conception primitive de ce monument si important du Mont-Athos. Il est donc très possible qu'il ait eu comme Lavra et Vatopédi, des chapelles latérales et que ces façades aient été badigeonnées de rouge. Il est même très possible que c'est là que l'on doit chercher non pas seulement la source des pièces latérales destinées aux chantres mais aussi leur forme, autant que la forme primitive du presbyterium sans les chapelles séparées de la prothésis et du diaconicon, — surtout au cas où Nemania et Sava auraient reconstruit une église beaucoup plus ancienne, de forme orientale, telle qu'on en trouve dans les Balkans.

Un rôle des plus importants ont dû avoir aussi les maîtres d 'œuvre qui ont travaillé à Žiča. Une source quelque peu plus tardive, à laquelle on atribue une tendance politique, nous dit que Sava avait amené ses maîtres d'œuvre et ses maîtres sculpteurs de Grèce et qu'ils ont travaillé sous sa conduite.[7] Mais Žiča, qui suit la ligne déjà tracée par Kuršumlija, Djurdjevi Stubovi et Studenica, n'a que très peu de commun avec ce que l'on élevait en ce moment à Byzance. Il est évident d'autre part que, vu sa fonction religieuse fixée par les lois de l'archevêque Sava, Žiča tirait au fond sa source de l'architecture byzantine. — D'autre part on a voulu l'attacher aussi directement à l'architecture romane. En ce qui concerne l'église primitive il n'y a que le bas transept, et la forme des portails qui nous dirigent de ce côté. Les influences occidentales, romanes et romano-gothiques sont de beaucoup plus visibles dans la structure de l'exonarthex et de la tour, — voûte d'arêtes, arcs brisés, contreforts aux angles occidentaux de l'exonarthex, forme des portails, des fenêtres et des rosaces. Il est très difficile de déterminer exactement d'où ces maîtres d'œuvres et ces tailleurs de pierre étaient venus. Du littoral serbe adriatique, — de Kotor, Bar, Ulcinj, — ou même de Dubrovnik, qui, quoique republique independante, fut en bonnes relations avec l'Etat serbe, — ou même de plus loin? On peut le supposer, mais pour le moment on ne peut rien prouver. On ne peut même pas tout à fait rejeter le temoignage apporté par Teodosie que ces maîtres d'oeuvre etaient venus de Grèce, étant donné qu'en ce moment la majeure partie du territoire byzantin se trouvait sous la domination de l'Empire latin de l'Orient, où il devait y avoir aussi des maîtres d'œuvre et sculpteurs venu de l'Occident. Leur intervention à Žiča consistait en tout cas à donner pour le mieux ce qu'ils avaient appris ailleurs, c'est à dire d'exécuter les éléments de la construction et de la décoration de la manière qui leur a été la plus proche. Mais la conception de l'ensemble tel qu'il nous a été conservé et au fond celle de Sava.

Le rôle de Žiča dans la formation de l'école architecturale de la Raška

Quoique les monuments élevés par le grand župan Nemania, — Kuršumlija, Djurdjevi Stubovi, Studenica, et nous l'avons vu probablement Chilandar aussi, — ont déterminé la conception essentielle de Žiča, c'est celle-ci qui correspondait pour le mieux à la fonction du culte fixée par les lois du premier archevêque serbe Sava. Grâce è sa position de centre ecclésiastique, elle obtient un rôle des plus importants dans la formation de toute une suite de monuments qui forment l'école architecturale serbe de la Raška.

Il est même très possible qu'aussitôt Žiča terminée les maîtres d'œuvre qui avaient achevé son exonarthex et la tour occidentale, travaillèrent autre part aussi. On peut identifier leurs mains surtout à l'église des sts Apôtres de Peć et à l'exonarthex de Studenica. D'autres églises qui y suivirent, portent indubitablement leur cachet. Il s'agit là surtout de Mileševa, Morača, Sopoćani, Gradac, Arilje, — et

[7] Cette indication nous est fournie par le deuxième biographe de Sava, Teodosie, qui ne fit en effet qu'une replique de son premier biographe, Domentian, dans l'œuvre duquel on ne trouve rien de sembleable. — Il parait donc vraisemblable que l'explication donnée par M. Vasić, — Žiča et Lazarica, p. 36, — soit juste et que, les conditions historiques ayant changé, il falait suggérer aux croyants que ce n'est que par les mains orthodoxes que Žiča aurait pu être élevée.

même de Banjska et de Lešak. Même plus tard, au cours du XIVe et du XVe s., quand sous des conditions nouvelles, l'architecture serbe changea ses formes, certains de ses éléments, — la tour occidentale par exemple, — persistèrent encore longtemps.

Un certain nombre de ces monuments dépassent Žiča, il est vrais, autant par leur grandeur que par la richesse de leurs formes et de leur décoration. Sans elle pourtant on ne peut pas comprendre la marche toute entière de leur évolution. Voilà pourquoi Žiča garde encore aujourd'hui sa place, — l'une des plus importantes, — dans le développement de l'architecture serbe médiévale.

L'église des sts apôtres Pierre et Paul

A l'est de la grande église dans l'enceinte même du monastère, se trouve la petite église dédiée à le mémoire des sts apôtres Pierre et Paul.

De forme rectangulaire, avec une abside semicirculaire, elle est voûtée d'une voûte en berceau, renforcée par un arc doubleau sur consoles et soutenu par des arcs formerets latéraux.

L'appareil de ses façades est construit en pierres de taille de trachyte et en briques, dans des combinaisons pas tout à fait régulières. Le portail a un encadrement en grosses pierres de grès et de conglomérat avec une petite niche au-dessus du linteau, dans laquelle on voit encore des vestiges de fresques.[8]

L'église appartient au type dit du littoral adriatique, ou plutôt, au type des petites églises méditeranéennes. Il y a plus de cent ans qu'on a noté la tradition qu'elle fut élevée la première au monastère, pour être utilisée au service durant la construction de la grande église. Quoique acceptable à l'heure actuelle, cette tradition ne peut être prouvée. En tout cas elle fait sur le plateau du monastère, un très beau contrepoint à la grande église.

---

[8] Sur ces vestiges on a pu identifier les figures de Théodore Tiron et de Théodore le Stratilate. Comme elles dérivent probablement du XIVe s. on peut admetre la supposition que l'église fut en ce moment dédiée à ces deux saints.

Texte français de Djurdje Bošković

DJURDJE BOŠKOVIĆ

ARCHITECTURE

The principal factors which had determined the choice of the location of the Žiča Monastery were the need to consolidate and to exploit the vast territory north of Raška, and to fix a stable point at the exit of the gorge of the river Ibar, on the Transbalcanic route wich led from the Adriatic coast to Central Europe.

The monastery was erected on the plateau of an elongated hillock, at the bottom of which runs the small river called also Žiča to the South-East, while north of the convent, at approximately one kilometer, runs the river Ibar, the bed of which could have been much neárer earlier.

There are some indications — the foundations excavated in the exonarthex in 1926 — that at the same location should be the remnants of a much older church. However for the time being this is only hypothetical.

The Monastery

Except the Great Church dedicated to the Resurrection of the Saviour, only the small chapel of St. Peter and Paul has remained of the original whole of the monastery. Other buildings are of a recent date, erected or reconstructed completely only after the last world war.

Now, according to historical data, it is known that the monastery had also a large refectory, reconstructed completely around 1330, as well as numerous „palaces" with cells for monks. It is quite probable that the monastery had been originaly fortified and that a tower existed at the main entrance gate, possibly at the same place where is the present one, built at 19th Century and then restored in 1930—1935.

The Church of Resurrection

As the church, devoted originaly to religious services and probably with the aim to be the sanctuary of its founders, became, after 1219, the center of the newly created independent Serbian Archiepiscopal Diocese, its functions had been enlarged. It was then used for coronations of sovereigns and consecration of archiepiscopes and igoumenes. It was also a place not only for church assemblies, but for large state councils too.

Therefore its architectural concept became quite complex.

First of all, its whole had not been built at once. Two great parts, clearly different, can be discerned: the nave with its original narthex, to which the exonarthex with its western tower was added sometimes later. Some other annexes, that will be mentioned later, had been also erected at a later date.

The Original Church

It was always considered that the original church consisted of four bays, with a large apse on the eastern side, one cupola above the „third" bay, flanked by a low transept.[1] Some erroneous conclusions on the genesis of such a concept were based on that too. It was not remarked that there was originaly a wall between the „first" and the „second" bay, which in fact separated the nave of the original narthex Therefore the connexion which was made between Žiča and Serbian churches built before it — St. Nicolas at Kuršumlija, Djurdjevi Stubovi, and Studenica — became even stronger. Compared however with these, Žiča has some simplifications and some changes.

The interior, which is quite spacious, received also a slightly more marked height. The cupola, octogonal from the outside, is not anymore divided in sectors on the inside. It is supported by wall-rib arches with broken lines. The vestibules, which flanked this part of the church at Djurdjevi Stubovi and Studenica, are transformed here in a low transept reserved for precentors. Besides, Žiča differs from its predecessors by two lateral chapels on the sides of the original narthex, dedicated one — on the northern side — to St. Sabas of Jerusalem, and the other to St. Stephen, — which can lead to the conclusion that they were originaly reserved as funeral chapels for the Archiepiscope Sava and his brother, the founder of the monastery, King Stefan the First-Crowned. Finally, and there the difference is most expressed, the original choir sonsisted of only one room, and only later, probably at the time of the Archiepiscope Sava, two lateral rooms — the prothesis and the diaconicon — were added; of these, only the foundations have remained, as well as some traces on the eastern side of the transept.

The simplicity of the outside forms is very accentuated too. The movement of masses is enriched by the forms of the apse, by the sides of the low transept, and by the lateral chapels, while the whole is dominated by the cupola. The smooth surfaces of the facades do not betray from the outside anything of the architecture developed on the inside.

Originaly there were only three portals, of which the main one, in very rudimentary Romanic forms

[1] Concerning the essential literature about Žiča, see notes 3, 5, 11 of the Serbo-Croat text.

was replaced in 1938. Windows, quite well placed concerning the lighting of the inside, have completely lost their original aspect. It is not impossible that they originaly were bicusped, or even threecusped, particularly the one on the apse and the one on the western face. It is quite possible that some of the fragments found during the investigations of the monument in 1925 belonged to them too.

The building technique of the walls is mixed, in partly worked stone and bricks, dominating on the faces. The joints are pretty thin and also quite irregular. There is nothing reminding the building technique of Byzantine facades of the same epoch. A building technique with such a structure could not stay visible. As soon as the church was erected, its walls were covered on the outside with parget painted in red. In 1925—27 a drought board painted in red, green, and yellow, with squares of 40 × 40 cm, on the mortar of south wall was identified. This imitation of a building technique of square cut stone of different colors was painted probably on a later layer of mortar, — as it was already remarked, — either after the building of Banjska, — around 1330, — or by the end of 14th Century, which seems more plausible. This assumption may be supported by the fact that I was able to identify two different layers of painted parget on the facades of the exonarthex already in 1931.

The original church passed through some transformations already in the Middle Ages. The chapels, the prothesis, and the diaconicon — added after the completion — have been already mentioned. As soon as the church had been completed, two open vestibules were added in front of lateral chapels, so that the original western facade obtained the aspect of a real basilique. These two vestibules were also whitewashed with red parget, the remnants of which were still visible in 1931 at the place where the south wall of the exonarthex was linked to the western facade of the south vestibule

At the time of the building of the exonarthex, or immediately after, the wall separating the original narthex of the nave was demolished and replaced by an arch supported by salient pilasters.[2]

Finally, probably around 1330, lateral doors leading to the first bay of the nave had been opened, as well as two windows above these doors.[3] Obviously at the same time approaches to these doors had been protected by porch roofs in the form of cilindrical vaults.

Large reconstruction works in the church, executed in 1855, then between 1925 and 1935, and finaly after the war, will be dealt with later.

The Exonarthex and the Tower

When Sava Nemanjić returned from Niceae in 1219, where he was nominated as the first Archiepiscope of the newly established Serbian Archiepiscopal Diocese, the building of the original church of the Resurrection had been completed. The organization of the Archiepiscopal Diocese required however the existence of a large hall for church assemblies, as well as for state councils, due to the fact that the brother of the Archiepiscope had been just crowned as the first Serbian king. This function was reserved for the exonarthex of Žiča, which became then the center of the Archiepiscopal Diocese.

On the other hand, as Sava used the first floor of the exonarthex as his catechumen, it could be assumed that the whole floor, together with other rooms in the tower, was reserved for the appartments of the Archiepiscope.[4] It was therefore necessary to start, as soon as possible, the building of this new part of the church, which was completed before the last trip of Sava to the East in 1234. To this period point both the elements of architecture and the remnants of frescoes in the southern windows of the exonarthex and in the chapel in the tower.

All this whole unfortunately suffered much more during the times than the original church. Of the exonarthex remained only the lower part of the walls and some remnants of vaults, while the top of the tower was completely demolished.

According to what was seen between 1925 and 1935, when the walls of this part of the building were cleaned of the parget, by which they had been covered in 1855, it could be concluded that there is a significant difference between its construction and the construction of the original church. The walls were built in very slightly worked stone and in roughstone. Bricks had been employed only exceptionally. Only the angles of the building and the frames of doors and windows were made of cut sandstone. Original portals, as well as windows, had very simplified Romanic forms. There are only two rose windows on the western wall cut in limestone, and three bicusped windows on the second floor of the tower, with elements executed in greyish marble, which have more emphasized Romanic forms.

Facades, very simplified too, were covered twice with parget. The original layer had been whitewashed in red, while on the second one, also red, it was possible to discern multicolored ornaments. On the basis of this, one is inclined to date this layer either at the end of 14th, or at the beginning of 15th Century.

There were several trials to restore the original state of the exonarthex and of the tower. The least successful was just the one realized during the great reconstruction between 1925 and 1935. The most successful was obviously the lower part of the exonarthex, although there are some indications — fragments of bases — which lead to the conclusion that columns supporting vaults had cilindrical shafts and not quadrangular ones, while the tops of groined vaults were probably raised higher.

There are much more difficulties concerning the restoration of upper floors. Only few remnants exist on the eastern wall of the tower. I have tried myself to restore, hypothetically however too, the upper part of the exonarthex, with basilical forms and a timber roofing. The main weakness of this restoration lies

[2] These changes within the church could be explained by the need to have a better lighting in that bay, the western window of which was masked by the construction of the exonarthex. Besides, only in this way the Archiepiscope Sava, according to his biographer the Archiepiscope Danilo II, could follow the service performed by his successor the future Archiepiscope Arsenije.

[3] The time of opening of these doors and windows is determined by the fact that they are of a later date than the frescoes from the end of 13th or beginning of 14th Century, which are cut on the inside, and on the other hand on the lateral sides of the south window paintings were found, which, compared to those in the church of the Holly Virgin in Peć, point to the beginning of the forties of 14th Century.

[4] We must not forget that patriarchs in Constantinople had their appartments on the galleries of St. Sophie, and often these parts of churches were arranged as appartments of different princes of Slav states — St. Sophie in Kiev, Uspenski Sabor in Bogoljubovo, several small churches in Poland, as Lednica, Geč; in our country, the church of the Holly Virgin of Krajina.

in the fact that pillars supporting the roofing could have been only excentric in relation to the columns of the internal part of the exonarthex. Although such a construction is not quite regular, it seems as the only possible one. Finaly, if the upper part of the exonarthex was realy reserved for the appartment of the Archiepiscope, it is possible that it was divided into several separate rooms.

The restoration of the top of the tower seems even more difficult. There are some indications that it was raised higher even in 14th Century by the Archiepiscope Danilo II. But nothing remained visible of this later intervention. The upper part of the tower, ruined in the course of time, was restored for the first time, although clumsily, in 1855, then in 1925—1935, when reinforced concrete and forms having nothing in common with the whole of the building were used. If the tower was also used as a bell-turret, which seems quite plausible, it is obvious that its upper part should have had a quite different form, with large openings permitting to hear the sound of the bells. Trying to reconstruct the tower I have therefore left this part unfinished, for all proposed forms would be questionable.

Chronology of Building

Let us shortly determine the chronological relations between different parts of the building.

The original church of the Resurrection was built between 1208 and 1219.

As soon as it was completed, on the western side of the two lateral chapels small vestibules were added.

The exonarthex and the tower were built between 1220 and 1234.

Probably at the same time, or by the end of 13th Century at the latest, the chapels of the prothesis and the diaconicon were added, and the wall separating the original narthex and the nave was demolished.

Around 1330 lateral doors leading to the first bay of the nave, as well as windows above them, were opened, and all these were protected by two open porches, with cilindrical vaults. Approximately at the same time the western tower was raised by a construction of which it seems that nothing has remained. It is possible that one part of the south facade was then recovered with a layer of mortar painted to imitate stones of different colors. On the other hand, it would be more plausible that this second layer of mortar was put on at the same time with the one found on the walls of the exonarthex — end of 14th or beginning of 15th Century — with a painted imitation reminding of sculptural ornaments of the Morava architectural school.

There are indications that some restoring activities were undertaken in 1562, and that the roofing was repaired in 1730. There are however no traces of these interventions left.

According to some indications it may be assumed that a high and light wooden construction was flanked to the east side of the tower in 18th Century.

The first large reconstruction took place in 1855. As the church had been quite ruined, only the original nave and narthex were restored and covered with white parget. The remnants of the chapels of the prothesis and the diaconicon were eliminated at the same time, the walls of the exonarthex were left open and slightly consolidated, and the top of the tower was completed by a rudimentary Baroque construction.

Large works with the aim to reconstruct the whole monument were undertaken between 1925 and 1935.[5] Although the efforts were serious, quite a number of problems were solved in a questionable way. The reconstruction of the upper part of the exonarthex and of the top of the tower completely failed, among others.

The wooden iconostasis was reconstructed in 1934.

Between 1934 and 1938 the palace of the Archiepiscopal Diocese was built in the monastery and about the same time some other buildings were erected, among which a small church dedicated to St. Sava.

The original portal on the western side of the narthex and the south portal of the exonarthex were replaced by false ones in 1938. At the same time two rose windows on the western side were replaced by imitations from the Morava architectural school, and the entrance of the tower was covered with a sculpted decoration clumsily imitating those from the Middle Ages,[6] and that at a spot were it never existed before.

As the monastery and the church were bombed and burnt by the Germans in 1941, the northern part of the church was reconstructed even during the war, with more or lees success. After the war the church was restored along the lines of the reconstruction undertaken between 1925 and 1935, as well as other buildings within the monastery.

Although Žiča has not been conserved in the forms it had in the Middle Ages, it still represents today an impressive monument, deserving to be taken care of and studied from the historical, cultural and scientific point of view.

Measures and Proportions

Different parts of the original church are mutually well balanced. The outside, the simple forms of which are in direct link with the concept of the inside, is however slightly more slender in relation to Serbian monuments dating before Žiča — St. Nicolas in Kuršumlija, Djurdjevi Stubovi, Studenica. There are only few indications which suggest to the possibility that geometrical relations — of the square and equilateral triangle — were used for better proportioning. The construction of the exonarthex and of the tower provoked however a complete disbalance of the whole. The exonarthex is excessively large in relation to the original church, and the tower represents a poor competition for the three cupolas, attracting the first glance of a visitor.

For measuring different parts of the buildings a foot was used, but it is difficult to establish its exact value, for it varies from 29.5 to 31.7 cm.

Genesis of Architectural Conceptions of the Monument, and the Role of the Founders and Builders

It has been already insisted several times on the dependence of Žiča on three large churches erected previously by the founder of the Nemanjić's dinasty the ruler Nemanja. We found however some inovations in Žiča, which have been mentioned above, and the origin of which has not been exactly determined. Different influences have been taken into consideration, including the Oriental one, the Romanic, those

[5] This reconstruction was undertaken by the Commission for the Conservation of Historical Monuments, the members of which are cited in note 41 of the Serbo-Croat text.

[6] These interventions were executed by church authorities who at that time did not cooperate with the Commission for the Protection of Historical Monuments.

from Mount-Athos, as well as those of hesihasme. Without entering into discussion with all those theories, let us study a bit conditions under which the monument had been erected.

Two founders have exercesed their direct influence on the establishment of its concept, the prince Stefan, future first King of the Nemanjić's dinasty, and his brother Archimandrite Sava, future first Archiepiscope of the independent Serbian church.

The intention of Stefan was to build a church which would serve as his burial place too. Therefore he had to insist on a continuity with monuments erected by his father Nemanja.

Sava knew these churches too. Being very young, he had the opportunity to observe the building of the most important foundation of Nemanja, Studenica, where he was the abbot at the time of the building of Žiča. But he knew other things too; he was much more educated than Stefan; he had travelled a lot and seen many things. Together with his father he reconstructed the monastery Chilandar on Mount Athos, where he spent more than ten years of his life.

We know however Chilandar only as it is today, reconstructed by king Milutin at the end of 13th, or the beginning of 14th Century the forms of which have nothing in common with the forms of Žiča. We do not know anything of Chilandar at the times of Nemanja and Sava. But Sava knew it very well. Therefore it is not impossible that inovations found in Žiča came directly from there. And maybe just due to Žiča we could get an impression of the original concept of this so important monument of Mount Athos. It is quite possible that it had, like Lavra and Vatopedi, lateral chapels, and that its facades were painted red. It is also quite possible that there should be sought not only the source of lateral places reserved for precentors and their form, but also the original form of the presbyterium without the chapels, separated from the prothesis and the diaconicon — particularly in the case that Nemanja and Sava could have reconstructed a more ancient church, of Oriental form, as can be found in the Balkans.

One of the very important roles should have been played by the workers who had built Žiča. According to some later source, which may have a political tendency, Sava had brought his workers and sculptors from Greece, and supervised their work.[7] But Žiča, which follows the lines traced by Kuršumlija, Djurdjevi Stubovi, and Studenica, has hardly anything in common with what had been erected in Byzantium of that time. Besides, it is obvious that Žiča, due to its religious function fixed by the laws of the Archiepiscope Sava, had in fact its source in the Byzantine architecture. — On the other hand, there were also some trials to link it directly to the Romanic architecture. Concerning the original church, there are only the low transept and the forms of portals pointing in this direction. Oriental, Romanic, and Romano-Gothic influences are much more visible in the structure of the exonarthex and the tower — groined vault, broken arches, counterforts in western angles of the exonarthex, forms of portals, windows, and rose windows. It is very difficult to determine exactly wherefrom had come these builders: from the Serbian Adriatic coast — Kotor, Bar, or Ulcinj — or even from Dubrovnik which, although an independent Republic, had very good relations with the Serbian State, or even from somewhere further? One may suppose, but for the time being nothing could be proved. It is not even possible to discard completely the testimony of Teodosije that these workers came from Greece, as the major part of the Byzantine territory was at that time under the domination of the Eastern Roman Empire, where there should have been builders and sculptors from the West.

[7] This indication was furnished by the second biographer of Sava, Teodosije, which was in fact a replique of his first biographer Domentijan, in whose work there is nothing similar. It is plausible that the explanation given by M. Vasić — „Žiča and Lazarica", p. 36 — is correct, and that due to changed historical conditions it was necessary to suggest to the congregation that Žiča could have been built by orthodox workers only.

The Role of Žiča in the Formation of the Raška Architectural School

Although the monuments erected by the ruler Nemanja — Kuršumlija, Djurdjevi Stubovi, Studenica, and, as we have seen, probably Chilandar too — had determined the essential conception of Žiča, that one corresponds best to the function of cult fixed by the laws of the first Serbian Archiepiscope Sava. Due to its position of an ecclesiastic center, it obtained one of the most important roles in the establishment of a whole set of monuments which formed the Serbian Raška Architectural School.

It is even quite possible that workers having completed Žiča's exonarthex and western tower found jobs elsewhere. Their touch can be identified particularly in the church of the Holly Apostles in Peć, and in the exonarthex of Studenica. Other churches that followed bear their stamp too. This is particularly the case with Mileševa, Morača, Sopoćani, Gradac, Arilje, — and even Banjska and Lešak. Even later, during 14th and 15th Century, when Serbian architecture, under new conditions, changed its forms some of its elements persisted for a long time.

A certain number of these monuments, it is true, go beyond Žiča, both by their grandeur and the richness of their forms and decoration. Without Žiča however it would be impossible to understand the whole march of their evolution. Therefore Žiča still has its place — one of the most important — in the development of the medieval Serbian architecture.

The Church of the Holly Apostles Peter and Paul

On the east to the great church, within the framework of the monastery itself, is the small church dedicated to the memory of the Holly Apostles Peter and Paul.

Of rectangular form, with a semicircular apse, it is arched with a cilindrical wault, reinforced by a arch on consoles, and supported by lateral arches.

The building technique of the outside walls consists of trachyte cut stones and bricks in combinations which are not quite regular. The portal has a frame of large cut sandstone and conglomerate, with a small arch above the lintel, where there are still some remnants of frescoes.[8]

The church belongs to the type of the churches along the Adriatic coast, or better to the type of small Mediterranean churches. Over hundred years ago it was found out that it had been built as the first building within the monastery to serve as a worshiping place during the construction of the great church. That was a tradition at that time, and although it seems plausible, it could not be proved.

[8] It was possible to identify among these remnants the figure of Theodor Thyron and Theodor Stratilatus. As they originate probably from 14 th Century, it conld be assumed that the church at that time had been dedicated to these two Saints.

Translated by Boško Čolak-Antić

PAVLE MIJOVIĆ

LA PEINTURE

De l'ensemble de la décoration picturale de Žiča, il ne s'est conservé qu'un cinquième des fresques, et cela une bonne partie à l'état fragmentaire. Les fresques le moins conservées sont celles des deuxièmes et troisièmes décennies du XIIIe siècle, dans les croisillons et dans la tour, du temps des premiers donateurs de Žiča, Sava Nemanjić, Stefan Prvovenčani (Etienne le Premier Couronné) et son fils Radoslav. Une partie plus importante des fresques a subsisté dans l'autel, le naos, les chapelles et dans le portique sous la tour, fresques peintes au commencement du XIVe siècle. Les fresques trouvées ont été nettoyées et restaurées en 1961.

Les fresques primitives dans les croisillons et dans la tour

La peinture à fresque fut exécutée à Žiča pour la première fois en 1220 et des fragments de cette couche se sont conservés dans les bras du transept qui avaient servi de choeurs. Dans le croisillon sud fut peinte sur le mur la Crucifixion, et dans le croisillon nord la Descente de croix. Comme témoins de trois allusions du Christ à son départ pour Jérusalem bien que les supplices et la mort l'y attendissent (Mar. VIII, 31—33; IX, 30—32; X, 32—34), avaient été peints les apôtres, par six dans une même rangée dans chaque croisillon. Seuls ceux du croisillon sud sont encore visibles aujourd'hui. D'après les restes de fresques dans la zone supérieure du croisillon sud, on voit qu'avaient été peints sur la voûte du transept le cycle de la Passion et de la Résurrection. Etant donné que dans la peinture réitérée se trouvent, en haut, aux tympans sous la coupole, l'Annonciation et l'Annonce à Zacharie, et, en bas, sur la colonne faisant face à la Crucifixion, une Vierge de la Passion avec un ange portant les instruments des supplices du Christ, il est le plus vraisemblable que toute l'iconographie de la couche primitive avait été consacrée à deux thèmes: l'Enfance et la Passion, de même que dans les anciens monuments de Byzance et de l'Orient, tandis que les autres scènes christologiques et mariologiques furent intercalées entre eux. C'est ainsi que ne fut pas peint à Žiča le cycle habituel des Douze fêtes.

Bien que la Crucifixion de Žiča soit dépourvue des détails qui apparaissent sur celle de Studenica — la personnification de l'Eglise et de la Synagogue et des prophètes Moïse et Isaïe — elle relève quand même beaucoup de cette dernière. La Crucifixion monumentale de Studenica domine tout le programme iconographique de la décoration picturale de cette église. Que la Crucifixion de Studenica soit si exceptionnellement monumentale et peinte sur le mur ouest, face à toutes les autres compositions — nous en trouvons l'explication dans son rapport avec un événement qui fut d'une importance particulière pour la Serbie d'alors. A savoir, Nemanja avait fait construire Studenica comme son propre mausolée, bien que, plus tard, il quitta le pays et se rendit au Mont-Athos où il se fit moine et où il mourut. En se préparant pour la mort, à son fils Stefan qui lui avait succédé sur le trône il envoie de Chilandar (Mont-Athos) — qu'il avait fait bâtir avec son fils puîné Sava, devenu moine lui aussi — une parcelle de la vraie croix. Le fils reconnaissant souligne dans la biographie de son père que celui-ci avec cette relique »remportait la victoire sur ses ennemis de guerre«. Nemanja, dans une lettre à son fils à ce sujet, évoque les victoires de l'empereur Constantin sur Maxence et les victoires du légendaire roi David: »Qu'elle (la parcelle de la vraie croix) soit ta gardienne, ta forteresse, ta victoire et ton aide contre les ennemis visibles et invisibles...« et le reste à l'avenant. Le transfert de la parcelle de la vraie croix de Nemanja, du Mont-Athos à Studenica, s'effectua de la manière la plus solennelle. Dans le discours qu'il tint à cette occasion, Stefan glorifie la staurothèque en des termes choisis: »O bois de la croix, pouvoir des empereurs!«, etc. Au cours d'un office célébrant la vivificatrice sainte croix, la relique fut déposée à l'endroit prévu à Studenica. En concevant la disposition iconographique de la peinture murale de Studenica, Sava, sans aucun doute, avait tenu compte de l'importance de l'apport à Studenica de la parcelle de la vraie croix et, en faisant peindre une Crucifixion aussi monumentale, avait voulu transformer en triomphe le règne et la mort inévitable de son père et de son frère, triomphe semblable à celui du Christ au Calvaire quand il s'agit de la vie éternelle, et égal au triomphe du souverain d'un jeune Etat tel qu'en avaient connu sur le champ de bataille le roi Ravid et l'empereur Constantin. Ce caractère triomphal, souligné aussi par le titre au-dessus de la tête du Christ: »L'empereur de gloire«, est à l'origine de la monumentalité de la composition de Studenica.

A l'occasion de la consécration de Žiča, une décennie après l'exécution de la peinture à fresque de Studenica, Stefan fait cadeau du précieux don de son père à la nouvelle église archiépiscopale et Sava utilise cet événement de la même manière que le premier à Studenica. Dans la charte de donation d'Etien-

ne le Premier Couronné qui fut inscrite à l'entrée de l'église, la staurothèque est à la tête de toutes les donations royales à la nouvelle église. Il est manifeste que Sava, qui avait aussi conçu le programme de la peinture de Žiča avec le socle de la Passion où dominent les compositions de la Crucifixion et de la Descente de croix, fit du don de Stefan l'objet d'une exaltation nouvelle. Dans sa charte, Stefan donne à la parcelle de la vraie croix dont il fait cadeau à Žiča, le nom de »Sainte passion du Christ«, ce qui confirme formellement aussi que la Passion était au centre même de l'iconographie de la peinture à fresque de l'église archiépiscopale.

Le fait que la Crucifixion est aussi le sujet iconographique principal des fresques d'une chapelle à l'étage de la tour, que Sava fit peindre en même temps que l'exonarthex, entre 1229 et 1234, prouve que toute l'église archiépiscopale fut peinte dans l'esprit de la Passion du Christ au Calvaire et était liée à la parcelle de la vraie croix qui avait été apportée en Serbie et déposée d'abord à Studenica et ensuite à Žiča. Qui plus est, dans la chapelle méridionale également, sur le mur sud, où s'étale le cycle abrégé des archidiacres et du premier martyr Etienne, fut peinte encore une Crucifixion, sans doute réitérée de l'ancienne couche de l'époque de la première peinture à fresque de Žiča.

Les sources écrites rapportent que pour la décoration de Žiča, Sava fit venir des peintres »de Constantinople«, qui toutefois était à cette époque entre les mains des croisés. En réalité, il trouva des peintres de l'école de Constantinople quelque part sur son chemin de retour de Nicée où il avait obtenu l'autocéphalie de l'Eglise serbe et avait été nommé son premier archevêque. Bien que relevant passablement de celles de Studenica sur le plan iconographique, la Crucifixion et la fraction de la Descente de croix de Žiča diffèrent essentiellement des solennelles et majestueuses fresques de Studenica. Elles sont caractérisées par une gamme mate, typiquement monastique, par la modestie de l'iconographie et l'austérité du style. Par les draperies, elles se rapprochent le plus des fresques des églises Saint-Démétr os et Uspenski sabor de Kiev (Dormition de la Vierge) qui reflètent l'influence de Constantinople. Il est probable que Sava avait fait venir de Salonique les peintres qui, entre 1229 et 1234, peignirent l'exonarthex nouvellement construit et un oratoire avec un trésor secret dans la tour où, à part la Crucifixion, ont subsisté encore quelques fragments du cycle de l'Enfance de la Vierge et les figures en icônes des pères de l'Eglise et des moines ascètes particulièrement chers à Sava. Sérieusement endommagées au cours de quelque incendie, les fresques de la tour sont d'une valeur artistique inférieure à celle des fresques du transept. Elles ressemblent aussi aux fresques également dégradées de la tour de Studenica, qui datent approximativement de la même époque.

Les fresques monumentales de l'autel et du naos

Les nouvelles fresques de l'autel et du naos payèrent la dette que la succession du style des Paléologues à celui des Comnènes avait léguée au XIVe siècle. A Žiča ceci apparaît le plus nettement dans les thèmes liturgiques de l'autel qui ont conservé l'ancienne ordonnance et dans les figures représentées debout dans la première rangée et dont la hauteur est demeurée fonction de l'ancienne division intérieure par la frise horizontale qui ne fut pas enlevée même lors de la seconde peinture de l'église. La principale difficulté qui se posait au groupe de peintres était l'attitude à adopter à l'égard des fresques existantes, partout visibles encore, semble-t-il, mais détériorées par l'incendie et les démolitions au point qu'elles devaient céder la place à des peintures nouvelles. C'est ce qui conduisit à la réitération de tout l'ancien programme bien que ce n'était plus le moment d'exécuter des fresques monumentales et que les peintres eux-mêmes ne fussent plus en mesure de travailler à l'ancienne manière.

Actuellement, dans l'autel, de ces nouvelles fresques ne sont restées qu'une procession des pères de l'Eglise sur l'hémicycle de l'abside sous la frise et les figures individuelles des hauts dignitaires de l'Eglise chrétienne. La Vierge Orante qui avait sans doute été peinte au-dessus de la frise dans la demi-calotte de l'abside, n'est plus visible La composition de la Communion des apôtres a disparu également; elle devait faire partie de la peinture primitive aussi bien que de la peinture réitérée, soit dans la prothésis (comme à Vodoča) détruite en 1855, que Sava avait fait bâtir ultérieurement, mais avant la décoration de l'autel, soit sur la voûte de la première travée dans l'autel, de la même manière que plus tard à Peć. Le caractère monumental le plus prononcé est celui des liturgistes ecclésiastiques qui sont représentés en procession comme s'inclinant devant l'Agneau sacrifié, qui cependant n'a pas été peint, non plus que le disque du ciboire. Toutes les autres figures dans l'espace de l'autel, dans les zones subsistantes, sont de dimensions réduites. La théorie de figures d'archevèques dans la zone la plus basse, tous peints en buste dans des cadres dorés en forme d'icônes accrochées au mur et ayant toutes un fond jaune qui dans la peinture primitive était sans doute doré, est une véritable curiosité. Il s'est conservé en tout 34 figures de hauts personnages ecclésiastiques en rangées disloquées, bien que symétriques, représentes tous dans des attitudes figées. Si nous leur ajoutons un ange-diacre de chaque côté, en bas, et deux pontifes de l'Ancien Testament de chaque côté, en haut, il se révèlera que dans l'autel de l'église archiépiscopale de Žiča ne furent peints que les plus hauts dignitaires ecclésiastiques. Cet alignement d'évèques, comme dans une galerie, réitère l'ordonnance première qui n'avait pu être suggérée que par l'archevêque Sava I. C'est là, après son retour de Nicée en qualité de chef de l'Eglise autocéphale — comme l'écrit son biographe Domentian — qu'il choisissait et nommait les évêquès et les higoumènes et les instruisait dans la manière de diriger l'église »selon la loi divine et dans les traditions des saints apôtres« et de respecter les »enseignements des saints apôtres« porteurs de la parole de Dieu«. La décoration exceptionnelle de l'autel de l'église archiépiscopale avait donc une destination didactique — celle de servir à l'éducation pratique des évêques que Sava y avait consacrés. Cette innovation de Sava en la matière iconographique fut respectée à la lettre par le maître qui, un siècle plus tard, renouvela la peinture à fresque de Žiča.

Le naos a conservé très peu de la nouvelle peinture, et ce que l'on a retrouvé est à l'état fragmentaire. Ces fragments permettent néanmoins de conclure qu'en haut, dans la coupole, avait été peints la composition de la Liturgie divine avec le Christ-prêtre dans la calotte ainsi que huit prophètes et huit anges dans le tambour. Sur les pendentifs se sont conservés les quatre évangélistes et, entre eux, le *Kéramidion* et le *Mandylion* et deux anges en buste. Au-dessous de ces figures, sur le tympan oriental, fut peinte l'Annonciation avec l'Ancien jour, composition qui — avec les rois David et Salomon, une rangée plus bas, et au dessous d'eux le Christ Sauveur et la Vierge Odighitria (Protectrice), le tout s'étalant sur la grande circonférence du sanctuaire — forme

un ensemble unique: le Messie — incarnation des idéaux les plus grands du monde de l'Ancien Testament, qui avait été annoncé par les prophètes comme »le Fils de l'Homme« né avant même que d'avoir été incarné. Un tel Ancien des jours comme »le Fils de l'Homme« (Mat. XVIII, 20, 22 en concordance avec Dan. VII, 9, 13—14) est rare, et celui de la peinture à fresque de l'église des Saint-Anargyres (saints Cosme et Damien) à Castoria, datant des X—XI[es] siècles, s'en rapproche le plus.

A l'Annonciation fait pendant la composition de la Cène avec un détail: l'auréole de Judas est plus sombre que celles des autres apôtres. Sur le tympan sud est représentée la Pentecôte avec quatre personnifications de la Nation et des Tribus. Sur le tympan opposé, côté nord, dans l'espace correspondant, figuraient trois compositions, dont deux seulement ont subsisté: la Vision de Zacharie, en haut, et l'Incrédulité de Thomas, en bas — la première faisant partie du cycle de l'Enfance et la seconde de celui de la Passion et de la Résurrection. En bas, à côté de la Crucifixion, comme déjà dit, se trouve la Vierge de la Passion, et sur le mur sud, en bas, des parties des Pâques fleuries et de l'Entrée à Jérusalem. Sur toute la largeur du mur ouest s'étale, tout à fait monumentale, la Dormition, réduite seulement aux témoins de la mort de la Vierge — le Christ avec l'âme de sa mère sous la forme d'une Psyché ailée, que l'on rencontre pour la première fois dans la Péribleptos d'Ohrid (1295), puis les apôtres, les anges et quatre évêques. Dans le programme primitif, la Dormition avait été probablement représentée sur le mur ouest qui séparait l'ancien narthex du naos. Les sources historiques nous apprennent que ce mur fut enlevé lors de la construction de l'exonarthex.

Toutes les autres figures trouvées représentent les saints guerriers, ermites, martyrs et hiéromartyrs. Cependant, leur hiérarchisation et leur ordonnance font découvrir un phénomène intéressant, commun, semble-t-il, à toutes les peintures à fresques exécutées suivant les plans de Sava. Elles sont subordonnées à l'idée d'exprimer la signification et la grandeur du culte par la monumentalité des figures et dans leur alignement par paires, parfois même symétrique. Les débuts de ce phénomène se manifestent à Studenica, pour acquérir à Žiča toutes les caractéristiques d'un système qui atteindra son apogée dans la peinture de Mileševa, où les plus grandes figures, — c'est-à-dire celles des personnages saints les plus vénérés de la Serbie d'alors — atteignent la hauteur de 3,60 m. Dès l'entrée dans le naos sautent aux yeux les grandes figures en pied de Žiča dont la hauteur va croissant à mesure que l'on approche du sanctuaire: celles de Jean le Précurseur (détruite pendant la dernière guerre) et de saint Nicolas sur les pilastres occidentaux (hautes de 2,35 m), des saints guerriers Démétrios et Georges, du premier martyr Etienne et probablement de Sabas de Jérusalem dans les arcades peintes devant l'iconostase (2,60 m chacune) et enfin du Christ Sauveur et de la Vierge Odighitria sur les pilastres de l'arc de triomphe (plus de 3 m). Le culte de ces saints était, à l'époque de Sava I, proportionnel à la taille de leurs figures dans l'église archiépiscopale, et il ne faut pas oublier que saint Etienne et saint Sabas de Jérusalem étaient les homonymes des deux frères Etienne le Premier Couronné et l'archevêque Sava qui avaient fait bâtir et décorer l'église. A cet alignement pair et symétrique correspond la systématisation analogue des figures d'évêques sur l'autel, puis la disposition des compositions entre deux cycles interpolés, ceux de l'Enfance et de la Passion, ce qui donnait à la monumentalité des fresques de Žiča un ton particulier. Tout cela témoigne des préoccupations esthétiques de Sava I qui dès le début de l'art serbe s'efforça de lui donner un caractère spécifique, résidant notamment dans une variante particulière de l'iconographie impériale serbe.

Ce phénomène permet de considérer la monumentalité des fresques de la deuxième couche sous un aspect tout à fait nouveau. Elle se fonde presque entièrement sur la restauration. Le maître principal avait, semble-t-il, la tâche fort précise de conserver de l'ancienne peinture tout ce qui était visible et en bon état (dans les croisillons, sur les tympans au-dessus du portail, dans la chapelle de la tour) et de reconstituer fidèlement le reste, ce qui a limité toutes ses innovation à l'introduction de détails dans les compositions. Ces détails de la deuxième couche révèlent en effet l'esprit du nouvel art des Paléologues. Aussi n'est-il point possible de considérer le caractère monumental des fresque de Žiča comme un processus évolutif menant d'un style monumental à un autre, narratif. Cette monumentalité est plutôt la résultante d'une imitation consciente des fresques primitives. Le style personnel des peintres de la deuxième couche n'est caractéristique non plus de la peinture monumentale. C'est uniquement dans la peinture des habits et des volumineuses figures qu'ils s'efforcèrent de s'exprimer à la manière des anciens peintres, en mosaïstes, mais ils exagérèrent régulièrement les contrastes lumineux sans trouver les solutions les plus heureuses pour rendre les propriétés physiques du volume et du poids des figures. Dans la peinture de l'incarnat, toutefois, ils travaillent à l'instar de leurs contemporains qui exécutèrent les ensembles dans les églises que le roi Milutin fit construire et décorer.

Tout cela ne fait pas les qualités d'un tempérament pictural créateur. Sous ce rapport, cette peinture diffère essenttiellement de celle de la Vierge Ljeviška (1309—1316) où seules les figures d'archevêques dans l'abside et de personnages historiques dans le narthex intérieur ont encore gardé le caractère monumental et qui furent les dernières à être adaptées aux conceptions non hiératiques du temps des Paléologues. En outre, la peinture de la Vierge Ljeviška révèle la main d'un maître subtile et raffiné qui surpasse celui de Žiča à tous les égards. Les différences purement esthétiques entre les fresques de Žiča et de Prizren dans le naos et le sanctuaire permettent d'écarter l'hypothèse d'un relation quelconque entre le datation de la peinture monumentale de Žiča et le maître qui peignit l'autel, le naos et le narthex de la Vierge Ljeviška. En fonction des analyses effectuées, cette peinture pourrait être datée de l'époque ultérieure à 1292, année où Žiča subit des dégâts, jusqu'à l'année 1309 qui vit Sava III succéder à Eustache II jusqu'alors évêque de Prizren, sur le trône archiépiscopal.

La peinture murale des chapelles de l'église

Les deux petites chapelles latérales, nord et sud, renferment des peintures aux thèmes non liturgiques. Elles furent construites probablement pour servir de chapelles sépulcrales au fondateur Etienne le Premier Couronné, qui fut le seul souverain de la dynastie des Nemanjić à ne s'être pas fait bâtir une église-mausolée, et à l'archevêque Sava I. Il est le plus vraisemblable que ces chapelles à destination sépulcrale furent conçues par Sava I lui-même, qui dans la typikon de Chilandar et de Studenica prescrivit la façon dont on devait célébrer la messe de requiem sur la tombe de Stefan Nemanja. Le fait que la peinture à fresque actuelle est consacrée aux patrons des chapelles — au premier martyr Etienne et à Sabas de Jérusalem — homonymes des deux frères, est un argu-

ment de poids en faveur de l'opinion que ces chapelles devaient servir de tombeaux à Etienne le Premier Couronné et à Sava, bien qu'ils n'y furent pas ensevelis. Dans la chapelle nord n'a été trouvée qu'une très petite partie de peinture à fresque, mais la documentation nous fait savoir que sur la mur ouest avait été peinte la composition de l'Enterrement de Sabas de Jérusalem. Dans la chapelle sud fut peint aussi un petit cycle de la vie de saint Etienne: les scènes du jugement et de la lapidation sur le mur nord et le Transfert de ses reliques sur le mur sud. Au-dessus de cette dernière composition se trouve une Crucifixion peinte sur toute la largeur du mur, avec des détails qui rappellent celle de Studenica (personnifications de l'Eglise et de la Synagogue). Elle trouva sans doute place ici dans le cadre de la peinture à fresque réitérée comme tout le reste du programme des deux chapelles, étant donné que celle de la peinture primitive prit son origine dans les conceptions de Sava relatives à la parcelle de la vraie croix, relique de Nemanja. Tout le reste du contenu des fresques sud est subordonné au thème de l'enterrement du premier martyr Etienne: dans l'autel et dans la zone basse ne sont peints que les pères de l'Eglise qui avaient écrit des cantiques ou prononcé des oraisons au sujet d'Etienne. Sur le mur ouest de la chapelle, comme il était toujours d'usage, sont peints en pied ou en buste les saints guerriers et les ascètes. On distingue dans cette chapelle les pinceaux de deux peintres qui étaient probablement les élèves du maître principal, auteur des peintures du naos et du sanctuaire. Ils peignirent aussi la chapelle nord ainsi que la rangée la plus basse des figures représentées en pied au-dessous de la composition de la Dormition dans le naos.

De la décoration peinte dans l'exonarthex ne sont restés que des fragments de motifs floraux dans les fenêtres sud, datant du XIIIe siècle, et les compositions de l'Arbre de Jessé, peintes un siècle plus tard. Les scènes inspirées par les ménologes et les conciles ont péri; il y a lieu de supposer qu'elles avaient été peintes en partant d'un principe de concordance avec les autres thèmes. Les portraits historiques des Nemanjić, qui avaient sans doute été placés dans l'exonerthex vu qu'ils n'existaient pas dans les autres parties du temple, ont disparu également.

A l'entrée de l'exonarthex s'est conservé un petit ensemble de fresque conçu d'une manière très originale. Il dénote des tendances très intéressantes de la peinture de l'époque des Paléologues. Tout le décor du portique est marqué par des allégories des mouvements spirituels de la haute société serbe de l'époque. Son symbolisme est lié à l'établissement de l'autocéphalie de l'Eglise serbe. Sur le côté gauche de l'arc, est peint l'apôtre Pierre avec l'église au-dessus de sa tête, comme antérieurement à Peribleptos, et encore une fois, plus tard, à Gračanica. En liaison avec cette représentation symbolisant la création de l'Eglise du Christ sur la terre, avec saint Pierre à sa tête (Mat. XVI., 18—19), fut peinte la composition: »Si vous ne retournez à l'état des enfants... (Mat., XVIII, 3) qui forme un tout avec la première: elle interprète la pensée ecclésiastique du fondateur. Comme pendant à saint Pierre, du côté droit se trouve l'apôtre Paul avec le livre de ses épîtres sur la tête, attribut qui fait comprendre que ce fut lui qui donna la base théorique à la doctrine chrétienne. Cette fresque permet l'interprétation de la composition des Quarante martyrs, derrière elle, à la voûte du portique. Dans sa première épître aux Corinthiens (3, 5, 15) saint Paul parle de la vraie mission des prédicateurs de la foi, et, des concordances avec sa pensée, il ressort que ces textes expliquent la durée transitoire des souffrances physiques endurées pour la vraie foi, comme celles au lac gelé du Sébaste. La bible commentée affirme que saint Paul donna ainsi aux pères de l'Eglise une des bases de la doctrine du Purgatoire. Cette parabole à Žiča, qui rappelle les inquisitions de Dante dans ce sujet, aussi bien que celle de saint Pierre avec l'Eglise, découlent de la même pensée fondamentale: l'établissement de l'Eglise sur la terre, ce qui avait beaucoup d'actualité pour la première église archiépiscopale serbe.

La composition de l'Hymne de Noël sur le mur est du portique complète ce thème. De l'avis de tous les chercheurs antérieurs, sans exception, il s'agit là de l'illustration de l'antienne de Jean Damascène sur le thème »Je te clamai, Seigneur« à la veille de Noël. Cependant, un texte au-dessus de la composition donne des précisions sur les paroles qui avaient été à l'origine de cette illustration: il s'agit de l'antienne de Noël d'Anatole sur le thème: »Louez le Seigneur«, deuxième ton. Mais le peintre de cette composition a ajouté au sujet principal de l'hymne d'Anatole — l'Adoration de la Vierge par les mages où elle est représentée dans un médaillon avec le Christ sur les bras — les personnifications de la Terre et du Désert, d'un autre texte d'Anatole. Celles-ci portent, comme les apôtres Pierre et Paul, leur attribut au-dessus de la tête: la grotte et la crèche. Ces deux personnifications, à la différence de celles de l'église de la Vierge Péribleptos antérieurement, et de celles des Apôtres de Salonique et de notre Ravanica, postérieurement, sont peintes dans les mêmes dimensions que les autres figures et sont placées dans la zone basse, avec les personnages historiques. A part ces personnages, le peintre a ajouté, en deux groupes: l'archevêque Sava III et le roi Milutin avec leurs hauts dignitaires ecclésiastiques et séculiers, non seulement assistant à une messe, mais prenant aussi part activement au choeur ecclésiastique de vêpres de Noël. Il est évident que fut retracé ici un moment de triomphe des dernières années du règne du roi Milutin, le plus vraisemblablement celui du retour de son armée de l'Asie Mineure où elle avait remporté une grande victoire sur les Turcs, en 1313. La auraient pu être peintes vers la fin de cette année-là, décoration du portique ainsi que celle de l'exonarthex à la veille de Noël. D'après les analyses, stylistique et iconographique, la peinture du portique de la tour diffère du tout au tout de celle du naos et de l'autel. Par contre, elle est absolument identique à la peinture de l'exonarthex de la Vierge Ljeviška qui fut exécutée au moment où Sava III était évêque à Prizren (jusqu'en 1309). Les mêmes idées et le même moyen d'expression à l'aide de symboles et d'allégories sont présents dans les entrées des temples de Žiča et de la Vierge Ljeviška; la seule différence réside dans le fait que la peinture à fresque plus ancienne de Prizren est entièrement dans l'esprit du Jugement dernier, tandis que celle de Žiča est consacrée à la joyeuse fête de la naissance du Christ et à l'avènement de l'Eglise autocéphale serbe.

Copiées sans doute de la couche primitive, les figures du roi Etienne le Premier Couronné et de son fils Radoslav, représentés en donateurs ,avec leur grande charte de fondation destinée au monastère de Žiča, se trouvent des deux côtés du portail de cet exceptionnel joyau de l'architecture et de la peinture serbes.

Traduit par Pierre Grozdanović

PAVLE MIJOVIĆ

FRESCO PAINTING

Of all the paintings in Žiča, only 1/5 of frescoes has been preserved, and that partly in fragments. Of these, there are only few dating from the twentieth and thirtieth of 13th Century, from the times of the first donors of Žiča St Sava, Stefan the First-Crowned and his son Radoslav, which have remained in the choirs and in the tower. More frescoes have been preserved in the altar, nave, chapels, and portico bellow the tower, which were renovated in the first quarter of 14th Century. Remaining frescoes were cleaned and conserved in 1961.

Original Frescoes in the Transept and the Tower

The first wall painting in Žiča was done in 1220, and of this layer remained fragments in the parts of the transept which were used as choirs. In the south choir were painted on the eastern wall Crucifixion, and on the northern wall Deposition As witnesses of three Christ's announcements to his pupils that he has to go to Jerusalem, although torture and death awaited him there (Mar. VIII, 31—33; IX, 30—32; X, 32—34), apostles were painted in the same row, six in each choir. Only those in the south transept are visible today. By remnants of frescoes in the upper zone, on the vault of the south choir, it is seen that the cycle of Passion and Resurrection had been painted in the transept. As in the renovated painting Annunciation and Annunciation to Zachary are up, on the tympans bellow the cupola, and the Virgin of Passion with an angel carrying the tools of Christ's sufferings down, on the pillar by Crucifixion, it is most probable that all icons of the original layer had been interpolated with two themes: Childhood and Passion as was in older monuments of Byzanthy and the Orient, while other Christological and Mariological scenes had been inserted between them. Therefore the usual cycle of Twele Feasts had not been painted in Žiča.

Although the Žiča Crucifixion is without details existing on the Studenica one (from 1209) — personification of the Church and the Synagogue, and the prophets Moses and Isaiah — it is nevertheless closely connected to it. The monumental Crucifixion in Studenica dominates over the whole iconographic program of its fresco decoration. Why is this Studenica Crucifixion so exceptionally monumental, and on the western wall in oposition to all other compositions — the author explains by its links to a historical event of special importance to Serbia: namely Nemanja had built Studenica as his mausoleum, although he had left the country, gone to Chilandar where he was consecrated and where he died. Preparing himself for death, he had sent from Chilandar the monastery that he had erected together with his youngest, also consecrated, son Sava, particles of the Holy Cross to Stefan, his son who inherited the throne. The grateful son in the biography of his father wrote that Nemanja „conquered war enemies" with this relic. In his letter to Stefan, Nemanja evokes the victories of emperor Constantine over Maxentius, and victories of emperor David and says: „This (fragment of the Cross) should be your guardian and strength, and victor, and helper in battles against invisible and visible enemies...", continuing in the same spirit. The translation of Nemanja's particle of the Holy Cross from Chilandar to Studenica had been very solemn. In the speech on this occasion Stefan glorified the stavrotheque by solemn words as: „Oh, wood of the Cross, state of emperors!" With a solemn mass, Nemanja's relic had been put in a specially prepared place in Studenica. There is no doubt that Sava, planning the disposition of frescoes in Studenica, had in mind the importance of bringing fragments of the True Cross to Studenica and ordering such a monumental Crucifixion, wanted to bring to triumph the rule and inevitable death of his father and brother, a triumph similar to that of Christ on Mount Calvary concerning the eternal life, and the triumph of a rumer of a young state comparable to triumphs of emperors David and Constantine on battlefields. The Studenica composition of Crucifixion is monumental as it has above Christ's head the inscription „Emperor of Glory".

When Žiča was consecrated, a decade after Studenica, Stefan donated the precious gift of his father to the archiepiscopal church, and Sava celebrated this event as solemny as the first one in Studenica. In the Donating Charter of Stefan the First Crowned, which is inscribed above the entrance in the church, Nemanja's Cross is put above all donations of the king to the new church. It is obvious that Sava, who planned the program of painting in Žiča with the cycle of Passion in which dominate the compositions of Crucifixion and Deposition from the Cross, made of Stefan's donation an object of a new exaltation. Stefan in his Charter calls the particles of the Holy Cross that he donated to Žiča „Holy Passions of Our Lord", which proves formally that Passions in fresco painting of the archiepiscopal church were in the focus of its iconography too.

The proof that the whole archiepiscopal church had been painted under the sign of Christ's Passion on Mount Calvary and linked to the particles of the Holy Cross brought to Serbia and put first in Studenica, and later in Žiča, lies in the fact that Crucifixion is the main theme in a chapel on the first floor of the tower, which was painted on Sava's

order, together with the exonarthex, between 1229 and 1234. Moreover, in the south chapel, on the southern wall, besides a shortened cycle of archideans and Stephen the First Martyr, another Crucifixion had been painted, doubtless repeated from the old layer from the period when Žiča was decorated for the first time. In decorating these churches Sava was not guided so much by the rules of painting as he followed his main idea: to give a triumphal character to the young Serbian iconography from its very beginning.

According to written sources, it is known that Sava brought for the decoration of Žiča painters „from Constantinople", which was however at that time in the hands of cruisaders. In fact he found painters from the Constantinople „school" somewhere on the road returning from Nicae where he won independence for the Serbian church and where he was nominated as its first archiepiscope. Although iconographicaly dependent of the Studenica Crucifixion, the Žiča Crucifixion and the fragment of the Deposition from the Cross substantialy differ from the solemn, formal frescoes in Studenica. A typical monk gamma, modesty of iconography, and rigidity of style prevail in them. By their drapery they are nearest to frescoes in Kiew churches of Saint Demetrius and Uspenski Sabor, where the Constantinople influence is reflected. Sava probably brought along from Salonika painters who have between 1229 and 1234 painted the new narthex and an oratory with a place of concealment in the tower, where besides Crucifixion remained some fragments from the cycle of the Virgin's childhood and images of church fathers and dear to Sava ascetic monks on icons. Heavily damaged in a fire, frescoes in the tower are of a smaller artistic value than those in the transept. They are also similar to damaged frescoes in the tower of Studenica, from about the same period.

Monumental Frescoes from the Altar and the Nave

New frescoes in the altar ind the nave had to pay the debt that 14th Century inherited from the succession of styles of the Comnenus to the Palaeologus. This can be best seen in Žiča in lithurgical themes in the altar, which maintained the old scheme, and on full-length figures in the first row, the height of which remained in function of the previous division with the horizontal frieze which was not removed when the church was painted for the second time. The main problem that the painters had to overcome was the question of relation to the remaining, still visible as it seems, frescoes, but so damaged by fire and destruction that they had to be replaced by new ones. The whole old program was therefore copied, although the times of monumental frescoes had passed, and the painters themselves were not able to work in the old fashion anymore.

Of all these new frescoes actually remained in the altar only one procession of church fathers on the semicircle of the apse bellow the frieze, and individual figures of high dignitaries of the Christian church. The Virgin Orant, which had been certainly painted above the frieze in the semisphere of the apse, was destroyed. The composition Communion of Apostles does not exist anymore either; it should have been painted both in the original and later decoration, either in the prothesis (as in Vodoča), that Sava had built later, and which was destroyed in 1855, but before mural painting of the altar, or on the vault of the altar bay, as later in Peć. Most monumental are the church fathers, who are represented in a procession bowing to the Holy Lamb, which however was not painted, and even the paten was not painted either. All other figures in the altar space, in the conserved zones, are of reduced dimensions. A real particularity is the frieze of figures of archbishops in the lowest zone, which were all painted in half-length, with gilt frames, as icons hanged on the wall, and having a yellow background which had been certainly gilded in the original paintings. There are 34 figures of high ecclesiastical personalities which remained, and they are in broken although simmetrical rows, deprived of any action. If we and to this one angel-deacon on each side bellow, and two high priests from the Old Testament on each side high up, it will be shown that in the altar of the archiepiscopal church in Žiča only the highest ecclesiastical dignitaries had been painted. This disposition of bishops like in a gallery reflects the original arrangement which only the archiepiscope Sava I could have suggested. Upon returning from Niceae as the head of the autocephal church — according to his biographer Domentian — he had chosen and nominated bishops and abbots and learned them how to manage the church „acording to the Divine Law the and tradition of the Holy Apostles", and how to respect „the teachings of the Holy Fathers". The exceptional altar decoration of the archiepiscopal church had therefore a didactic purpose — to serve for practical education of bishops that Sava consecrated there. This innovation of Sava had been strictly respected by the painter who had restored frescoes in Žiča one century later.

Not much of the new frescoes remained in the nave, and of these only fragments. According to these fragments, it can be concluded that the composition of Celestial Lithurgy with Christ — the Priest in the dome and eight prophets and eight angels in the drum of the cupola had been painted. Four evangelists are conserved on pendentives, and between them Keramidion and Mandylion in medaillons and two half-length angels. Bellow them in the eastern tympan were painted the Annunciation with the Ancient of Days, one composition with emperors Solomon and David in a lower row, and bellow them Christ the Saviour and the Virgin Hodegetria, which all together on the large frame of the sanctuary make a unique whole: the incarnation of the greatest ideals of Messiah from the Old Testament who was announced by the prophets as „The Son of Man", born even before his incarnation. Such Ancient of the Days as „The Son of Man" (Math. XVIII, 18, 20, 22 in concordance with Dan. VII, 9, 13—14) is rare and nearest to the frescoe painting of the church of the St. Anargyres in Kostur, dating from the 10th—11th Century.

Oposite to the Annunciation is the picture of the Lord's Supper, with one detail: Judas' halo is darker than those of the other apostles. On the south tympan are Pentecost, with four personifications of Peoples and Tribes. On the oposite north tympan in an adequate space had been three compositions, but now remained only two: Annunciation to Zachary in the upper, and the Doubting Thomas in the lower row — within the cycle of Childhood, and of Passion and Resurrection, respectively. Bellow, besides Crucifixion, is the Virgin of Passion, and on the south wall the lower part of Palm Sunday — the Entrance into Jerusalem. On the whole of the west wall is Assumption, very monumental and reduced to the witnesses of the Virgin's death — Christ with the soul of his mother in the form of a winged Psyche, which appears for the first time in the Ohrid's Peribleptos (1295), then apostles, angels, and four archbishops. In the original program the Assumption had been also on the west wall which divided the old nartex from a shorter nave. Historical sources tell us that this demolished wall contained

also a large window linked to the catechumen in the exonarthex. It is most probable that the original Assumption han been painted around this window, in the same way as the present one.

All other found paintings are figures of holy wariors, hermits, martyrs, and hieromartyrs. However their ranking and disposition point to an interesting phenomenon, which seems common to all fresco decoration made according to Sava's plans: there is an idea of expressing the importance and magnitude of the cult through monumental figures and arrangements in pairs, sometimes symmetrical. The origin of this phenomenon is found in Studenica, and in Žiča it obtained all properties of a system which would reach its climax in the painting of Mileševa, where figures of most respected saints in Serbia at that time reach the height of 3.60 meters. Immediately upon entering into the nave, one's eyes are struck by large full-length figures in Žiča, the height of which increases as one approaches the sanctuary: St John Precursor (destroyed during the last war) and St Nicolas on west pillasters (2.35 meters high), the holy wariors Demetrius and George, Stephen the First Martyr, and probably Sabas of Jerusalem, painted in the arcades in front of the iconostasis (2.60 meters), and Christ the Saviour and the Virgin Hodegetria on pillasters of the Arch of Triumph (over 3 meters). The cult of these saints had been in the time of Sava just proportionate to the height of their figures in the archiepiscopal church, and Stephen the First Martyr and Sabas of Jerusalem were homonyms of the two brothers — Stefan the First Crowned and archiepiscope Sava — who had built and decorated the church. To this disposition in pairs and symmetrical corresponds a similar systematization of figures of bishops in the altar, and then the arrangement of compositions between two interpolated cycles of Childhood and Passion, which gave a particular feature to the monumentality of frescoes in Žiča. This reflects primarily aesthetic preocupations of Sava who took care from the very beginning of the Serbian art to give to it a specific character with a particular type of imperial Serbian iconography.

This phenomenon permits to look upon the monumentality of the second layer of frescoes in Žiča from a completely new aspect: it is mainly based on restoration. It seems that the chief painter had a strict task to conserve everything that remained and was visible from the original frescoes (in choirs, tympans above the portal, chapel in the tower), and to reconstruct faithfuly the rest, which had as a result that all of his innovations were limited to the introduction of details in compositions. These details realy reflect the spirit of the new Palaeologuian art in this second layer. Therfore the monumentality of frescoes in Žiča can not be considered as a process of evolution from a monumental to a narrative style. This is more the result of a conscious imitation of original compositions. Neither is the personal touch of the painters of the second layer characteristic for monumental painting. Only in painting dresses and largness of figures they have tried to express themseves as monumentalists and mosaicists, but they have always overemphasized light contrasts, while being unable to find the best physical ratios of volume and weight. Painting the Incarnation however, they work as their contemporaries from the churches built and decorated by king Milutin.

All these are not features of a creative personality in painting. Therefore this painting differs essentialy from the painting in Bogorodica Ljeviška (The Virgin of Ljeviška) (1309—1316), where monumentality was maintained only in figures of bishops in the apse, and historical personalities in the narthex, the last figures adapted to the Palaeologuian nonhieratic concepts. Besides, paintings in Bogorodica Ljeviška show the hand of a refined and subtle painter, while in Žiča he certainly lags behind. Purely aesthetic differences between frescoes in the nave and the sanctuary in Žiča and Prizren permit to discard the possibility that paintings in Žiča were made by the same person who painted the altar, nave and narthex of Bogorodica Ljeviška. According to some analyses, this painting could be dated after 1292, when Žiča had been damaged, until 1309 when the bishop of Prizren, Sava III, succeeded Eustace II on the archiepiscopal throne.

Wall Painting in Other Parts of the Church

The painting of two small annexes — the north and the south chapel — consists of nonlithurgical themes. They were probably built as modest burial chapels of the donors Stefan the First Crowned, who was the only one of the rulers from the Nemanjić's dinasty who did not build a church-mausoleum for himself, and archiepiscope Sava. It is most likely that these chapels, as burial ones, had been conceived by Sava, who prescribed in typicons of Chilandar and Studenica how a modest funeral mass should be served on the grave of Stefan Nemanja. The fact that the wall painting is devoted to the patrons of the chapels, Stephen the First Martyr and Sabas of Jerusalem — homonyms of the two brothers — is an important reason to accept the opinion that these two chapels are memorials of Stefan and Sava, although they were not buried there. Not much of the frescoes remained in the north chapel, but it is known from documents that on the west wall the composition of the Funeral of Sabas of Jerusalem was painted in 14th Century. A small cycle from St Stephen's life was painted in the south chapel: scenes of Judgment and Stoning on the north wall, and Translation of relics on the south one. Above this last composition is Crucifixion along the whole wall, with details reminding to the Studenica one (personification of the Church and of the Synagogue). It found its place there doubtless in the second painting, as well as the whole program of both chapels, due to the fact that in the original painting this should have been the expression of Sava's concepts concerning Nemanja's relic of the Holy Cross. The other content of frescoes in the south chapel is submitted to the theme of the funeral of Stephen the First Martyr: in the altar and in the lower zone are painted only those church fathers who wrote church hymns or spoke about St Stephen. On the west wall of the chapel, as is the custom, were represented holy wariors and ascets in full-or half-length. In this chapel are recognizable the hands of two painters who were probably pupils of the chief painter from the nave and the sanctuary. They had painted the north chapel too, as well as the lowest row of full-length figures bellow the composition of Assumption in the nave.

Nothing has remaind of the paintings in the exonarthex except fragments of floral decoration in south windows, from 13th Century, and the composition of the Tree of Jesse on the west wall, painted one century later. Scenes from menologions and church councils, have been destroyed too. It may be assumed that they existed for they coincide with other themes. Historical portraits of the Nemanjić's were destroyed too. They were doubtless in the exonarthex as they were not in other parts of the church.

At the entrance into the exonarthex a small number of frescoes, conceived quite originally, remained. Very interesting trends of Palaeologuian pain-

ting were expressed there. The scenery of the portico is allegoric, pointing to the spritual movements of the Serbian high society of that time. This symbolism is linked to the establishment of the independent Serbian church. On the left side of the arch, apostle Peter with a church above the head is painted, as an earlier one in Peribleptos, and a later one in Gračanica. Linked to this composition symbolizing the establishment of the Church of Christ on the Earth, with Peter at its head (Math. XVI, 18—19) is the composition „If you are not as this child..." (Math. XVIII, 3), which represents a whole with the first one: it interprets the ecclesiastic thought of the founder. On the right hand side is the picture of apostle Paul with the book of his epistles on his head, which should mean that he was the one who gave theoretical basis to the Christian teaching. This fresco interprets the composition Forty Martyrs, which is behind it on the vault of the portico: in his First Epistle to the Corinthians, 3, 5, 15, Paul speaks about the true mission of the preacher of faith, and in concordance with his thought it can be seen that these texts contain the explanation of the transitory duration of physical sufferings for the true faith, as the one on the frozen Sebastian Lake. In comments to the Bible it is said that St. Paul provided church fathers one of the basis of teaching of the Purgatory by this. This parabola in Žiča, which reminds the Dante's penetration in this subject, together with the one of St Peter with the church, has the same basis: the establishment of the church on the Earth, which was very important for the first independent Serbian Archiepiscopal Church.

The composition of the Christmas Hymn on the east wall of the portico completes this theme. All earlier investigators were of the opinion that the antiphon of Monk John to the Lord, on Christmas Eve was illustrated there. However one text above the composition clearly determines the illustration of the composition: it is Anatole's Christmas antiphon, 2nd voice. But the painter of this composition has introduced in the basic subject of this antiphon — Adoration of the Virgin by the Three Wise Men from the East, who is represented in a medaillon, with Christ in her hands — the personification of the Earth and the Desert from another Anatole's text. They carry, as apostles Peter and Paul, their attributes, over their heads: the Cave and the Craddle. Both these personifications are painted — differing from the earlier one in Peribleptos and later ones in the Holy Apostles in Salonika, and in our Ravanica — in the same dimensions as other participants and are placed in the lower zone, together with istorical personalities. Besides them, the painter has added in two groups archiepiscope Sava III and king Milutin, who are not only present, together with their dignitaries, at a mass, but actively participate in a church choir one Christmas evening. It is obvious that this was one moment of triumph from the last years of king Milutin's rule, most probably upon the return of his army from Asia Minor where it won a great victory over the Turks in 1313. By the end of that year, before Christmas, the decoration of the portico could have been painted, as well as of the exonarthex in Žiča. Stylistic and iconographic analyses both show that the painting in the portico of the tower is completely different of the one in the nave and in the altar, while it is identical with the painting in the exonarthex of Bogorodica Ljeviška, which was painted at the time when Sava III was bishop in Prizren (until 1309). Same thoughts and same ways of expression by symbols, and allegories are found in the entrances of the churches Žiča and Bogorodica Ljeviška. The only diference is that the older painting in Prizren is completely in the spirit of the Last Judgement, while in Žiča it is devoted to the merry feast of Christ's Birth and the establishment of the independent Serbian church.

On the side walls of the portico of this pearl in Serbian architecture and its painting are figures doubtless copied from the original layer, of king Stefan the First Crowned and his son Radoslav, as donors, with their Donating Charter to the monastery Žiča.

Translated by Boško Čolak-Antić

ПОРЕКЛО РЕПРОДУКЦИЈА

Све цртеже живописа и вињете израдио је *Бранислав Живковић*, академски сликар.

Све архитектонске планове и детаље, као и цртеж на стр. 170/2 снимио је и исцртао *Б. Бошковић*, а туширала је арх. *Светлана Букић*.

Фотографије из фото-архива *G. Millet-а* добијене љубазношћу проф. *А. Грабара:* 34, 69/2, 137, 142, 143, 161, 188.

Фотографије из фото-архива *G. Millet — Б. Бошковић:* 70, 76, 77, 78, 82/2, 87, 90, 95, 96, 100, 166/1.

Фотографије из фото-архива *Б. Бошковића:* 19/2, 20/2, 21, 22/1, 22/2, 54, 56, 57, 61, 71, 74, 79, 80, 82/1, 85, 86, 88, 91, 92, 97, 99.

Фотографије *Радомира Живковића:* 6, 7, 9, 19/1, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 40, 45, 46, 111, 115, 116, 119, 122, 123, 124, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 138, 139, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 155, 159, 160, 162, 163, 166/2, 167, 168, 170, 173, 174, 176, 180, 181, 186, 187, 190, 191, 193, 194, 195, 197, 198.

Фотографије *Димитрија Чудова:* 28, 32, 39, 109, 112, 117, 154, 171, 179.

Фотографије *Душана Тасића:* 13, 14, 24, 43.

Фотографија према *М. Васићу:* 73.

Фотографије из фото-архива *Народног музеја* у Београду: 125, 164, 165, 183.

Фотографије из фото-архива *Галерије фресака* у Београду: 15, 38.

Фотографије из фото-архива *Републичког завода за заштиту споменика културе СР Србије*: 11, 17, 20, 27, 41, 189.

*

Приликом обраде својих прилога Б. Бошковић и П. Мијовић служили су се и материјалом на коме су радили и у Археолошком институту.

*

Језичка редакција: *Вељко Купрешанин*

ORIGINE DES REPRODUCTIONS

Dessins des fresques et des vignettes par *Branislav Živković*, peintre académique.

Les plans d'architecture et les détails, ainsi que le dessin à la page 170/2, relevés et dessinés par *Dj. Bošković* et copiés en encre de Chine par *Svetlana Djukić*, architecte.

Prises de vues des archives photographiques de *G. Millet*, obtenues par l'amabilité du professeur *A. Grabar:* 34, 69/2, 137, 142, 143, 161, 188.

Prises de vues des archives photographiques de *G. Millet — Dj. Bošković:* 70, 76, 77, 78, 82/2, 87, 90, 95, 96, 100, 166/1.

Prises de vues des archives photographiques de *Dj. Bošković:* 19/2, 20/2, 21, 22/1, 22/2, 54, 56, 57, 61, 71, 74, 79, 80, 82/1, 85, 86, 88, 91, 92, 97, 99.

Prises de vues par *Radomir Živković:* 6, 7, 9, 19/1, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 40, 45, 46, 111, 115, 116, 119, 122, 123, 124, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 138, 139, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 155, 159, 160, 162, 163, 166/2, 167, 168, 170, 173, 174, 176, 180, 181, 186, 187, 190, 191, 193, 194, 195, 197, 198.

Prises de vues par *Dimitrije Čudov:* 28, 32, 39, 109, 112, 117, 154, 171, 179.

Prises de vues par *Dušan Tasić:* 13, 14, 24, 43.

Prises de vues par *M. Vasić:* 73.

Prises de vues des archives photographiques du *Musée National* à Beograd: 125, 164, 165, 183.

Prises de vues des archives photographique de la *Gallerie des Fresques* à Beograd: 15, 38.

Prises de vues des archives photographiques de *l'Institut de protection des monuments culturels de la République Socialiste de Serbie:* 11, 17, 20, 27, 41, 189.

*

A l'occasion de la rédaction de leurs textes Dj. Bošković et P. Mijović se sont servis aussi de matériaux qu'ils ont traités à l'Institut archéologique.

ИСПРАВКЕ — ERRATA

Страна	*Ред*	*Стоји*	*Треба да стоји*
70	легенда	1925.	1935.
71	1. стуб. 4. ред одоздо	(стр. 70—74)	(71—74, 79)
79	легенда	1935.	1925.
118	1. стуб. 13. ред одоздо	пој сь	пој ась
118	2. стуб. 5. ред одозго	самосталност као	самосталност. Као
122	1. стуб. 7. и 8. ред одозго	монашка: узора	монашка узора
123	2. стуб. 3. ред одоздо	иако	како
136	1. стуб. 1. ред одоздо	Керамиону	*Керамидиону*
137	1. стуб. 12. и 13. ред одозго	Керамиону	*Керамидиону*
174	2. стуб. 19. ред одоздо	култа хришћанске	култа прве хришћанске
174	2. стуб. 20. ред одоздо	Константијана	Константинијана
187	1. стуб. 2. ред одоздо	помагали	помагачи
188	1. стуб. 5. ред одозго	Коришћанима	Коринћанима
196	1. стуб. 22. ред одозго	његових	њихових
200	1. стуб. 1. ред одоздо	стр 21	стр. 119
200	2. стуб. 6. ред одоздо	Hyngopoulos	Xyngopoulos

САДРЖАЈ

Штампа
Графичко предузеће „Нови дани" Београд, Рузвелтова 10.